

UNIVERSIDAD PERUANA DE CIENCIAS APLICADAS

FACULTAD DE ARQUITECTURA

CARRERA DE ARQUITECTURA



“CONSERVATORIO DE MÚSICA”

**PROYECTO PROFESIONAL PRESENTADO POR:
EDUARDO HÉCTOR HUAMANCHUMO ZACARÍAS**

PARA OPTAR EL TÍTULO DE ARQUITECTO

LIMA, ENERO 2008

INTRODUCCION

CAPITULO I

METODOLOGIA GENERAL

- 1.1. Delimitación y descripción del tema
- 1.2. Planteamiento del problema
- 1.3. Justificación
- 1.4. Objetivos
 - 1.4.1. Objetivo general
 - 1.4.2. Objetivos específicos
- 1.5. Alcances
- 1.6. Limitaciones
- 1.7. Metodología

CAPITULO II

MARCO REFERENCIAL

- 2.1. La música
 - 2.1.1. Definición
 - 2.1.2. Antecedentes históricos (síntesis)
 - 2.1.3. Importancia de la enseñanza musical
 - 2.1.4. Educación musical en el mundo
 - 2.1.5. Tecnología en la enseñanza musical
 - 2.1.6. Música e identidad
 - 2.1.7. Música en la arquitectura
- 2.2. El teatro

- 2.3. El conservatorio
 - 2.3.1. Antecedentes históricos de los Conservatorios de Música
 - 2.3.2. Definición de conservatorio
- 2.4. Conclusiones

CAPITULO III

INFRAESTRUCTURA CULTURAL EN LIMA

- 3.1. Organización de la cultura en Lima Metropolitana
 - 3.1.1. De carácter privado
 - 3.1.2. De carácter publico
- 3.2. Otras Instituciones culturales
- 3.3. Otros centros de enseñanza musical en lima
- 3.4. Otros Centros de enseñanza en el Perú

CAPITULO IV

INFRAESTRUCTURA CULTURAL EN LATINOAMERICA

- 4.1. Centros de Enseñanza Musical en Latinoamérica

CAPITULO V

EL CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA

- 5.1. Antecedentes históricos del conservatorio nacional de música
- 5.2. Antiguos locales del conservatorio nacional de música
- 5.3. El actual conservatorio nacional de música
 - 5.3.1. La problemática

- 5.4. Estructura del conservatorio nacional de música
 - 5.4.1. Función que cumple el conservatorio nacional
 - 5.4.2. Estructura orgánica del conservatorio
 - 5.4.3. Estructura curricular del conservatorio

CAPITULO VI

ANALISIS DE PROYECTOS REFERENCIALES DE EJECUCION MUSICAL

- 6.1. Obras de carácter nacional
 - 6.1.1. ZUM Universidad de Lima
 - 6.1.2. Teatro Peruano Japonés
 - 6.1.3. Teatro Universidad Nacional de Ingeniería
 - 6.1.4. Teatro Segura
 - 6.1.5. Sala Alzedo
 - 6.1.6. Auditorio del Colegio santa Úrsula
 - 6.1.7. Auditorio de la Biblioteca Nacional
- 6.2. Obras de carácter internacional
 - 6.2.1. La ciudad de la música
 - 6.2.2. Opera En La Bahía De Cardiff, Gales, Reino Unido, 1994
 - 6.2.3. Coro Lírico En Nagaoka - Nigata, Japón, 1994 – 1997
 - 6.2.4. Liceo de Barcelona
 - 6.2.5. Escuela Juilliard, Nueva York
 - 6.2.6. Conservatorio de Moscú
 - 6.2.7. Conservatorio de santa Cecilia, Roma

CAPITULO VII

EL USUARIO

- 7.1. Estudio demográfico del conservatorio nacional de música
 - 7.1.1. Población estudiantil
 - 7.1.2. Distribución por especialidades
 - 7.1.3. Crecimiento poblacional estudiantil
- 7.2. Conclusiones

CAPITULO VIII

CONSIDERACIONES TÉCNICO-ACÚSTICAS

- 8.1. Criterios de diseño acústico
 - 8.1.1. Para auditorios
 - 8.1.2. Para aulas de instrucción musical
 - 8.1.3. Para salas de grabación
 - 8.1.4. Para locales al aire libre
 - 8.1.5. Criterios del control de ruido

CAPITULO IX

ANÁLISIS URBANO – LOCALIZACION

- 9.1. Criterios de localización
- 9.2. Alternativas de localización en la ciudad de lima
 - 9.2.1. Opción 1: El Malecón Cisneros
 - 9.2.2. Opción 2: Depósitos Municipales de San Isidro
 - 9.2.3. Opción 3: Margen izquierda del Río Rímac (Abancay y Amazonas)
 - 9.2.4. Opción 4: Av. El Derby y la Encalada

CAPITULO X

EL TERRENO EN EL DISTRITO DE SAN ISIDRO

10.1. Descripción del distrito

10.1.1. Reseña histórica del distrito

10.1.2. Ubicación geográfica

10.1.3. Población

10.1.4. Estructuración urbana-Usos de suelo

10.1.5. Equipamiento urbano

10.1.6. Estructura vial

10.2. Descripción del terreno en el marco del Plan de la Costa Verde

10.2.1. Definición y alcances

10.2.2. Delimitación territorial integral

10.2.3. Zonificación y normativa vigente

10.2.4. Accesos y vialidad

10.2.5. Infraestructura de servicios

10.3. Características físicas del terreno

10.3.1. Riesgo sísmico-topografía y calidad de suelo

10.3.2. Condiciones climáticas

10.3.3. Entorno urbano paisajístico

CAPITULO XI

EL PROYECTO

11.1. La misión

11.2. Conceptualización

- 11.3. Memoria Descriptiva del Proyecto
- 11.4. Proceso de diseño
 - 11.4.1. Zonificación
 - 11.4.2. Función y Flujos
- 11.5. Criterios de Confort
 - 11.5.1. ventilación
 - 11.5.2. iluminación
 - 11.5.3. asoleamiento
 - 11.5.4. climatización
- 11.6. Reglamentación
- 11.7. Imagen y lenguaje arquitectónico
- 11.8. Características formales y de carácter

CAPITULO XII

EL PROGRAMA

- 12.1. Listado de Funciones
- 12.2. Descripción de ambientes
- 12.3. Flujogramas
- 12.4. Organigramas
- 12.5. Requerimientos por ambientes
- 12.6. Programa arquitectónico

CAPITULO XIII

PLANOS DEL PROYECTO

CAPITULO XIV

ANEXOS

A. La música

A.1. Edad antigua

A.2. Edad media

A.3. Música del renacimiento

A.4. Música barroca

A.5. Música clásica

A.6. Música romántica

A.7. Música contemporánea moderna

B. El teatro

B.1. El teatro griego

B.2. El teatro romano

B.3. El teatro en la edad media

B.4. Teatro italiano del Renacimiento

B.5. Teatro inglés Isabelino

B.6. Teatro siglo XVIII

B.7. Teatro siglo XIX

B.8. Teatro siglo XX

C. Acústica

C.1. Terminología

C.2. Cuadro de valores y formulas

BIBLIOGRAFIA

INTRODUCCIÓN



El trabajo realizado se enmarca dentro de lo que es el aspecto cultural de nuestra sociedad actual. Al ser la música un arte es pieza fundamental del desarrollo integral de la vida de las personas lo cual confluye en el acervo cultural de la sociedad.

Como se sabe la música es un ente motivador de generaciones, las mismas que determinan nuevas tendencias musicales que se van recreando en un lugar y en un tiempo determinado.

Sin embargo en la actualidad se ha desvirtuado la esencia de la música, esta es agredida por agentes externos que patrocinan la cultura del egocentrismo material. La música primigenia nace de sentimientos evocados refleja un estado sublime de motivación humano - individual.

Las artes precisan de un lugar con características especiales donde se aprendan, disfruten y se viva.

Por lo expuesto anteriormente se plantea como objeto arquitectónico a desarrollar el Conservatorio de Música. El cual reciba todas las tendencias musicales, donde se perfeccionen, resaltándolas en su medio.

Este conservatorio se encontrara inmerso en una sociedad globalizada, la cual no tiene un patrón cultural definido, Donde los avances y posturas ajenas determinan su identidad.

CAPITULO I

METODOLOGIA GENERAL

1.1. Delimitación y descripción del tema

Cada sociedad va desarrollando paulatinamente una identidad cultural la cual lleva consigo y donde los ciudadanos con sus costumbres, tradiciones, como diversas actividades que van creando un patrón cultural propio. Todo ello establece las diferencias con otros grupos sociales. Es innegable que cada una de las expresiones culturales demanda de un espacio donde exhibirse y desarrollarse, dentro de este concepto se crean distintos espacios arquitectónicos, encontrándose principalmente: museos, teatros, galerías de arte, etc. Estos se han edificado en distintos lugares con la intención de desconectarse entre sí a pesar de ser complementarios.

El Conservatorio de Música elemento arquitectónico sobre el cual se recrea la presente investigación es un equipamiento cultural que nace a partir de la necesidad de crear una conciencia de fomento acerca de la música. Contribuyendo a que la población tenga un panorama mayor del mundo cultural que lo rodea.

El origen del Conservatorio data de la época de los griegos en la cual se sabe se cultivaba la música con gran dedicación, siendo rescatada por los romanos los cuales la fusionaron con el teatro dando fundamento a la creación de este ultimo el clero donde se inicia la enseñanza de este arte.

Inicialmente esta construcción alberga diferentes espacios que se generan y forman por la actividad básica y central: LA MÚSICA. Existiendo exposiciones musicales como la ópera, entre otros. Luego dentro de una nueva dinámica se amplía el concepto dirigiéndolo hacia capacitar la población para que tenga una mayor relación con el arte.

Como se sabe el desarrollo y aprendizaje musical es el pilar del conservatorio, donde la práctica instrumental y la teoría son los activos para la formación humana, ello se trasluce en el tema a desarrollarse el cual plantea la renovación de la enseñanza musical. Como ente arquitectónico se destaca por poseer una singular calidad espacial; donde la concepción de este equipamiento se define por una profusión de ambientes que se crean acordes a un sentimiento originado en la música así estos son dinámicos y estáticos, se vuelven fluidos y expectantes. La libertad espacial es relacionada a la actividad musical a realizar, la cual es variada determinando áreas particulares; privadas y públicas. El conservatorio debe ser plasmado para buscar ser fuente de inspiración en el aprendizaje de la música, esto tanto como un objeto integrador de los usuarios entre si, como de estos con el entorno urbano.

1.2. Planteamiento del problema

Siendo Lima una de las principales ciudades del país carece de un centro artístico-cultural, que incluya actividades de formación, y que incluya actividades de formación, y que a su vez goce de representatividad Nacional.

Ello redundaría en la ausencia de reconocimiento hacia la música como actividad intelectual y cultural, reduciéndola a ser un ente de entretenimiento o “hobby”.

Siendo el Conservatorio la respuesta a dicha problemática. Para ello se desarrolla un estudio acucioso que contemplara prácticas arquitectónicas pertinentes a un tiempo y lugar determinados, proyectándole así carácter e identidad.

1.3. Justificación

Desde mi punto de vista el desarrollo del presente proyecto se genera a partir de la idea de establecer un nexo entre la música y la arquitectura actividades de especial consideración personal.

Asimismo considero a la cultura como una de las actividades que mejor y mas ayudan en su superación es así que este proyecto es un aporte al desarrollo cultural de nuestra sociedad y al mismo tiempo busca ampliar horizontes referentes al estudio acústico ya que estos últimos conforman un ente de escasa aplicación profesional

El confort se ha convertido en pieza fundamental del desarrollo humano; donde la acústica como ciencia plantea distintos requerimientos según la actividad realizada en los distintos espacios arquitectónicos concebidos.

1.4. Objetivos

1.4.1. Objetivo general

- Diseñar la nueva sede para el Conservatorio de Música (CNM).

- Rehabilitar para tal fin un sector de la costa verde, sector actualmente depreciado por su uso actual (depósitos municipales San Isidro).
- El CNM se plantea como un foco turístico, cultural y de reunión que nacerá a partir de la actividad musical.

1.4.2. Objetivos específicos

- Afianzar el eje turístico, comercial y recreacional de la Costa Verde con la creación de “hitos” culturales, siendo uno de ellos el Conservatorio de Música, para lo cual se integrará con su medio físico pero sin ser determinante la integración a nivel arquitectónico.
- Emplazar el proyecto como parte del farallón de la costa verde, destacándose por su volumetría del entorno urbano inmediato, logrando una identidad propia.
- Hacer un aporte a la cultura musical del Perú con el diseño de un edificio provisto de una verdadera instalación acústica, logrando un desarrollo óptimo en cada uno de los ambientes, orientado a la realización de presentaciones a mayor y menor escala (sala de conciertos, auditorio y salas para música de cámara). Así como a un diseño de aulas con características acústicas específicas y particulares.
- Comenzar a dotar al país de una infraestructura cultural de gran envergadura, dada en una primera etapa con la proyección de la construcción del conservatorio nacional de música.
- Contribuir y promover el rescate y promoción de la continuidad de la cultura musical en el Perú.

1.5. Alcances

- Responder a las necesidades, de la difusión y enseñanza de la música a nivel nacional.
- Se plantea como un proyecto de alcance nacional e internacional, siendo este el principal a nivel nacional y dando la posibilidad de plantear otros de igual o menor magnitud en otras zonas o regiones del país, pero respondiendo a las necesidades de carácter y de lugar.
- La evaluación y análisis acústico se hará en dos etapas, la primera etapa comprenderá un estudio del complejo en forma general y la segunda etapa se limitará a un análisis más exhaustivo de los ambientes de audición, comportamiento ante el fenómeno sonoro y elaboración los estudios acústicos, mediciones y gráficos que comprueben su eficiencia.
- En este tiempo en que la arquitectura se podría calificar como pluralista dado por su carácter variado y experimental, en el sentido de buscar nuevas posibilidades y basado en los principios de la arquitectura moderna (funcionalista, libre de ornamentaciones), busco un uso mas libre de estos principios con una solución arquitectónica coherente con un concepto espacial moderno y potencializado por el uso de las formas, colores, texturas, materiales y la tecnología

1.6. Limitaciones

- La inexistencia de valores y constantes acústicas aplicadas a los materiales producidos en el país obligará a tomar dicha referencia de tablas de materiales similares evaluados en el extranjero.

- La inexistencia de un manual o reglamentación referida al diseño de un conservatorio de música.
- Por lo cual el programa definitivo se basará en los requerimientos proporcionados por la dirección académica del CNM, a un estudio de los ambientes con que actualmente cuenta el CNM y a los programas arquitectónicos obtenidos de un estudio programático conceptual y funcional de distintos proyectos.
- Para la determinación, calculo y proyección del crecimiento estadístico de los alumnos se tomó datos a partir de 1980 hasta el 2005, al no contarse con datos posteriores este año debido a que no se hallaban registrados.
- Las referencias de proyectos similares a las que me remito para la obtención de mi programa arquitectónico final, en su mayoría se basan en un análisis y estudio formal de la concepción de los diseños, dado a que en su mayoría carecían de una programación arquitectónica.
- En cuanto a los requerimientos técnico-espaciales de los ambientes para la ejecución musical, estos datos fueron extraídos de entrevistas a maestros compositores, alumnos del actual conservatorio y a ex-alumnos que han realizado estudios en escuelas de música en el extranjero.

1.7. Metodología

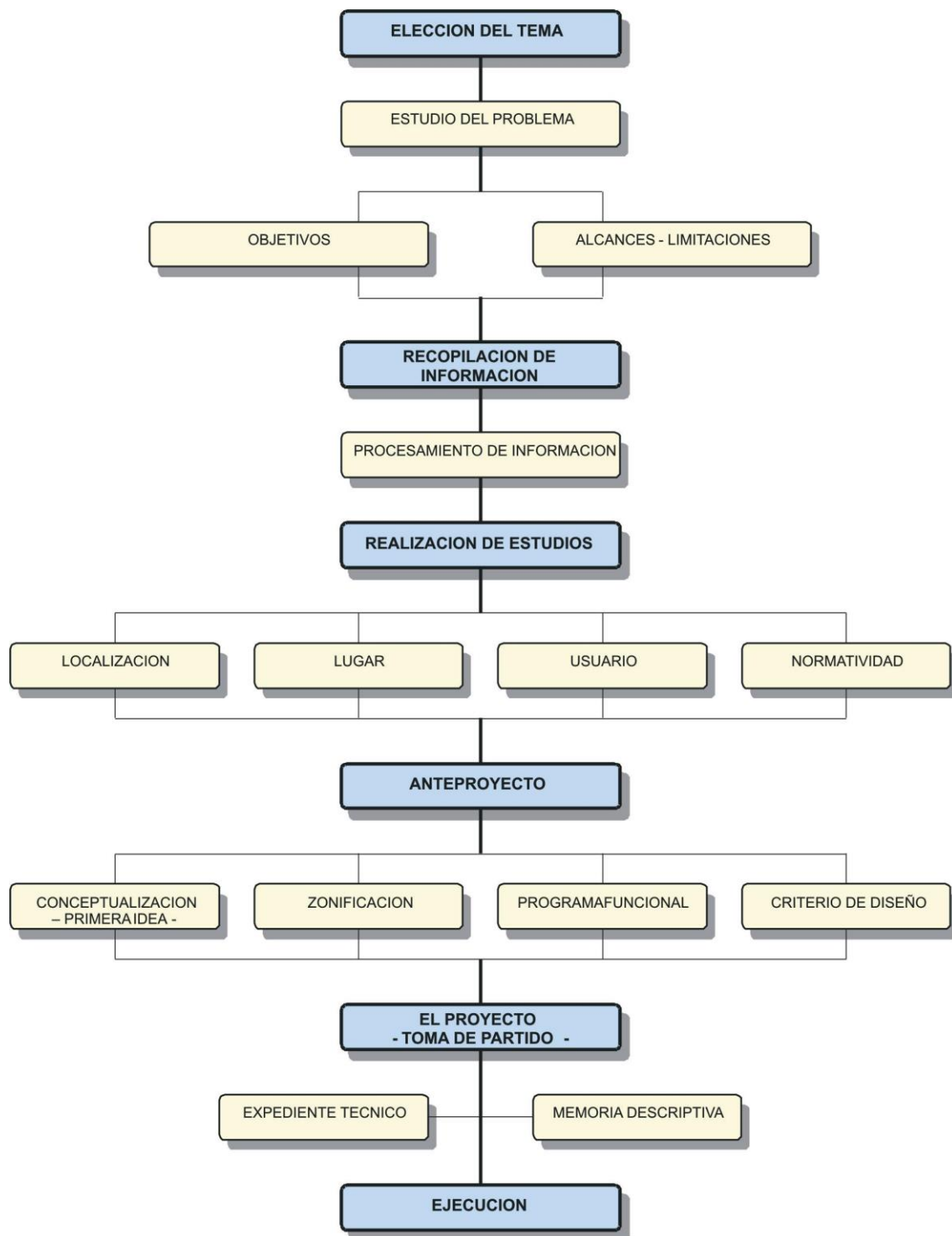
Todo este proceso esta distribuido en etapas de la siguiente manera:

- **Primera etapa: Elección del tema:** En esta etapa se sienta la base de toda la investigación y de la elección del tema. Se desarrolla el tema escogido, y se planifica el procedimiento a realizar para la culminación de todo el proyecto.

- **Segunda etapa: Recopilación de información:** Siendo esta de tipo documental (información escrita), recurriéndose a diversas fuentes tales como: artículos periodísticos, revistas, libros de consulta general y especializados sobre el tema, así como la búsqueda de información en páginas Web especializadas. Complementada mediante entrevistas con especialistas y personas relacionadas al tema.
- **Tercera etapa: Realización de estudios**
 - Estudio de Localización
 - Estudios del lugar
 - Estudio del Usuario
 - Estudios de normatividad y estudios técnicos
- **Cuarta etapa: Anteproyecto**
 - Conceptualización de la Propuesta
 - Zonificación
 - Elaboración de Programación
 - Planteamiento de Criterios de Diseño
- **Quinta etapa: Proyecto -Toma de Partido-**

Etapa que consta de un estudio de las áreas (dimensionamiento), la elaboración de un expediente técnico y por ultimo la redacción de una memoria descriptiva.

Dentro de este proceso de estudio se seguirá un esquema metodológico para el desarrollo del proyecto, según se detalla en el cuadro a continuación:



CAPITULO II

MARCO REFERENCIAL

2.1. La música

La concepción de música es ambigua al punto que algunas culturas difieren acerca de los fenómenos sonoros, tales como el habla, especialmente su sonoridad. Algunos cantos tribales, como la entonación del Corán podrían ser aceptados como música, aunque en el caso de los musulmanes no lo tengan bajo esa consideración.

El contexto social de los sonidos también puede determinar si éstos se considerarán música o no. Por ejemplo los ruidos industriales suelen considerarse música, solo cuando se presentan como parte de una composición controlada por un individuo creativo. No obstante, durante los últimos años, las nuevas estéticas de la música occidental han desafiado este planteamiento.

La música desempeña un papel importante en todas las sociedades y culturas, existiendo gran cantidad de estilos y características que se mantienen en diferentes regiones geográficas.

2.1.1. Definición

Resulta claro que la música no es fácil de definir, la mayoría de las personas distinguen como música, a la combinación de sonidos que siga algún tipo de lógica o estructura interna y que a su vez, tenga atractivo.

Pero podemos definir a la música como: **un arte que trata de la combinación de sonidos o como el movimiento organizado de sonidos a través de un continuo de tiempo.**

2.1.2. Antecedentes históricos (síntesis)

La diferencia de opinión respecto a los orígenes y el significado de la música nos obliga a dar una breve narración de la evolución musical.

La música actual, incluye así mismo la música histórica, en un nuevo modo de comprenderse el hombre a sí mismo y a su historia.

En el siglo XX nada es ya inviolable, todo puede ser cambiado; armonía, melodía, ritmo, timbre, estructura, forma, género, etc. Pertenece a la esencia de la creatividad el construir un todo a partir de distintas partes como cualidad formal de la obra. Es así que las técnicas modernas hacen posible la aparición de la música electrónica, mostrando una nueva y espontánea creatividad.

Actualmente la música contemporánea ha tomado un nuevo rumbo en el que la técnica y el procedimiento se han convertido en lo esencial, el lenguaje musical (conformado por la técnica y el procedimiento), ha cobrado tanta importancia como la idea, ya que no sólo es importante lo que se quiere comunicar sino también la forma en la que se comunica.

2.1.3. Importancia de la enseñanza musical

Se sabe que la enseñanza de la música debe iniciarse desde la infancia, ya que esta tiene una doble influencia en los niños y jóvenes; la primera

es sobre el espíritu puesto que recrea al estar en contacto con ella y educa la sensibilidad. Una frase en la introducción del libro “El Estado Actual de la Educación en el Mundo” de Egon Krusu, dice: **“Todos los niños poseen cierto talento musical nato”**.

Este talento, que puede ser pequeño o estar cerca de lo genial, debe ser estimulado en su crecimiento de manera que pueda contribuir al desarrollo del carácter, el intelecto y de la personalidad.

Asimismo, la música en la educación debería ayudar a preparar a todos los jóvenes para vivir en comunidad con comprensión y capacidad a fin de apreciar la cultura de su época.

De lo expuesto comprendemos por qué existe marcado interés en muchos países en fomentar la educación musical en todos sus aspectos, pues han comprendido, en muchos casos ya desde hace tiempo, que este arte va íntimamente relacionado con el desarrollo cultural, social y espiritual de sus individuos.

2.1.4. Educación musical en el mundo

En este apartado se hará mención al modo en que la enseñanza musical ha tomado protagonismo en la educación básica, para tal fin se expondrán tres ejemplos de países representativos como son: Alemania, Estados Unidos de Norteamérica y Chile.

ALEMANIA.-

La promotora de las principales Academias Musicales de este país le pertenece al estado; las cuales generalmente son una derivación de los antiguos Conservatorios. En Alemania Occidental hay ocho instituciones: Berlín, Colonia, Datmold, Frankfurt, Freiburg, Munich, Stuttgart; cada una con una imagen propia, derivada de su historia. Además de Academias de Música, existen las Escuelas Providenciales de Música y los grandes Conservatorios.

El plan de estudios de los colegios, contempla otros campos de la música; por ejemplo, estudios de canto, y los alumnos que poseen talento y vocación ingresan en la ópera del colegio, sirviéndole esta como preparación para las exigencias especiales de su futura carrera escénica.

La mayoría de los colegios tienen su propia sección orquestal. Algunos desde hace mucho tiempo v.g. Berlín, Colonia, Essen y Munich. Además existen frecuentemente cursos para directores de coros y cantantes de ópera.

En la actualidad, se dedica especial atención al problema del cultivo social de la música. El desarrollo y solución está íntimamente vinculado a los colegios de música para niños, que han adquirido recientemente una forma más estable.

ESTADOS UNIDOS DE NORTEAMERICA.-

Ellos se orientan hacia un programa equilibrado de educación. Están de acuerdo con la declaración de Georges Duhamel, formulada en Bruselas:

“La música constituye una forma excelente de ejercicio intelectual y emocional; la música es una disciplina para la voluntad y merece por lo tanto un lugar de honor en cualquier sistema educativo, en la educación cívica y social”.

Consideran la importancia de la música como parte de la educación universitaria, tienen institutos para maestros que tienen a su cargo la preparación de los maestros de música para las escuelas.

CHILE.-

En 1948 se inician reformas en la organización y planes de la enseñanza musical a los distintos niveles de la educación general. Existe relación entre el Conservatorio Nacional de Música y la Universidad de Chile, así como las Escuelas y Liceos Públicos y Particulares, que por falta de una organización única encuentran su expresión en la Asociación de Educación Musical, destinada a acercar a los maestros de todos los grados y promover acciones comunes. Su actual fisonomía es la siguiente:

- La enseñanza profesional de la música, está guiada por la Universidad.
- La enseñanza musical dentro de la enseñanza general, bajo la dependencia del Ministerio de Educación, dividida en niveles: primario, normal, secundario, profesional.
- Las escuelas particulares sólo con grado elemental e intermedio; se encargan de difundir la cultura musical entre la población y de

descubrir en el niño facultades creadoras. El conservatorio netamente profesional, ingresan a él los alumnos que han demostrado su verdadero deseo por la música.

- En otros países donde no se impartió ésta cultural desde un principio la labor del Conservatorio será ardua y difícil; su programación mas amplia y menos profunda y especializada.

2.1.5. Tecnología en la enseñanza musical

Es un hecho ineludible que el uso de la tecnología, dígame el uso de computadores, consolas equipos electrónicos sintetizadores para el proceso de creación musical así como el intercambio de la información que ahora tenemos al alcance en Internet nos ayude a visionar que en un futuro otras tecnologías puedan aparecer.

2.1.6. Música e identidad

Existe marcado interés de muchos países, en fomentar la educación musical en todos sus aspectos, pues han comprendido que la música y las artes en general están íntimamente relacionadas con el desarrollo cultural, social y espiritual de las personas. La educación artística musical abre la sensibilidad de las personas, desarrolla la capacidad de abstracción y creación.

2.1.7. Música en la arquitectura

Desde un inicio el hombre sintió la necesidad de expresar sus emociones de distintas maneras, bien sea por el lenguaje oral, lenguaje escrito, danza, canto o pintura etc. Es así que con el paso del tiempo al definirse las culturas y su idiosincrasia, etc., aparece el arte. Arte y arquitectura van ligadas y a la par van desarrollándose y alimentándose entre si.

De igual manera el hombre sintió la necesidad de proporcionar un lugar ideal para el desarrollo de estas expresiones artísticas, es así como y en el caso puntual de la música se vale de la arquitectura creando lugares ideales para su interpretación.

La influencia de la música en la arquitectura va desde, la construcción de teatros en la antigüedad, diseñados exclusivamente para ocasiones especiales hasta la creación en la actualidad de grandes complejos diseñados en la actualidad con estructuras especialmente creadas para la representación musical o para albergar actividades académicas de formación musical.

La arquitectura de hoy en día se aboca con mayor dedicación a la creación de espacios y estructuras en las que esta pueda ser representada con la mayor precisión y a su vez expresen mediante su lenguaje, arquitectónico la importancia que tiene en nuestra cultura y sociedad contemporánea.

2.2. El teatro

Tratar con la historia no escrita del teatro implica remontarnos a la historia misma de la humanidad ya que, en su esencia, ese conglomerado de acciones humanas que los antiguos griegos codificaron como teatro, no pertenece a ninguna raza, período o cultura en particular. Antes, es una forma de lenguaje por medio del cual, originalmente, el mundo fenoménico es imitado y celebrado. Esta forma de lenguaje, que subyace inequívocamente en lo más profundo del rito, ha sido un patrimonio común a todos los hombres, si bien con diferencias de grado, desde que el hombre existe.

El teatro es un género literario pensado para ser representado; las artes escénicas cubren todo lo relativo a la escritura de la obra teatral, la interpretación, la producción, los vestuarios y escenarios.

Si se considerara al teatro como una rama de la literatura o sólo como una forma más de narrativa, se estaría olvidando gran parte de la historia del teatro. En algunos periodos o culturas se ha dado más importancia a la literatura dramática (obras de teatro) pero en otros hay una mayor preocupación por los aspectos de la producción escénica. En algunas culturas se valora el teatro como medio para contar historias; en otras como religión, espectáculo o entretenimiento.

Una representación consta sólo de dos elementos esenciales: actores y público. La representación puede ser mímica o utilizar el lenguaje verbal. Se puede realzar una representación por medio del vestuario, el maquillaje, los decorados, los accesorios, la iluminación, la música y los efectos especiales. Estos elementos se usan para ayudar a crear una ilusión de lugares, tiempos,

personajes diferentes, o para enfatizar una cualidad especial de la representación y diferenciarla de la experiencia cotidiana.

2.3. El conservatorio

2.3.1. Antecedentes históricos de los conservatorios de música

En la Antigüedad la organización y el desarrollo político del estado griego, no podía quedar libre la música en manos de los artistas e interpretes, debían seguir las reglas impuestas por la política del Gobierno y el estado. Es así que entre los demás aspectos de la educación se ordenó la institución de una educación musical, conforme a normas oficialmente controladas.

La disciplina musical practicada por los griegos buscaba con la educación musical, una educación armónica de perfeccionamiento del alma reflejado en la fortaleza moral y la responsabilidad ciudadana requisitos que se consideraban básicos para el bienestar, el poder y la reputación del estado. A pesar de esto no se creó una edificación especializada para el desarrollo de esta actividad. Sin embargo, las representaciones musicales gozaban de un lugar propio para su interpretación en Atenas, un anfiteatro con capacidad de 20000 espectadores al lado de la Acrópolis.

En Roma, en la era cristiana, aparece la Schola Cantorum, la primera institución creada para la educación musical. El carácter que tuvo la música para los cristianos se siguió desarrollando, en el año 440 el Papa León el Grande fundó, en el claustro de los Santos Pablo y Juan, una de

las más antiguas organizaciones donde se enseñó el canto para el Servicio, apareciendo en los años siguientes otras escuelas para cantores en Cartago y Constantinopla.

A principios de la Edad Media se funda una Schola Cantorum por el Papa Gregorio el Grande, con sede bajo las graderías de San Pedro y en los subterráneos del Patriarcado. La Schola Cantorum, que tenía y 100 años de vida anterior al pontificado de Gregorio 1, era la escuela dedicada a la formación de cantores destinados al coro papal.

En el imperio carolingio se ensanchó considerablemente el círculo de gente ilustrada con la apertura de numerosas escuelas, las que elevaron las artes y las letras a muy alto nivel, las cuales estaban dominadas por la autoridad moral de la iglesia. Carlomagno introduce la enseñanza de la música en las escuelas inferiores del Imperio, de tal manera que se enseñara del mismo modo que en las escuelas superiores donde se daba la formación musical teórica junto con otras artes liberales (quadrivium). Con la muerte de Carlomagno, las instituciones estatales, entre ellas las Scholae del Imperio, fueron transferidas a las comunidades monásticas, lo que permitió una rápida multiplicación de las escuelas monásticas.

Durante la primera mitad de la época medieval las escuelas monásticas se desarrollaron como importantes centros educacionales las escuelas catedralicias estos dos tipos de escuela representaron los únicos verdaderos centros de estudio. Los monasterios, renunciaron a la idea del conocimiento enciclopédico como finalidad de la educación y se convirtieron de este modo en los principales depositarios de la cultura

hasta la llegada de las universidades. La importancia de la Schola Cantorum como monopolizadora de la tradición oral declinó debido a la creación de un método de notación musical que permitió registrar la información que hasta ese momento se transmitía oralmente.

A partir del siglo XIII, se fundaron escuelas urbanas, a la par de las existentes en los monasterios y obispados. En el siglo XIV la mayoría de las escuelas estaban vinculadas con instituciones religiosas, aunque ya independientes alguna de ellas. Las escuelas de canto se mantenían en un nivel más elevado siendo su principal propósito enseñar a los niños a cantar para la conservación del oficio. En el siglo XV se instituyen las escuelas de cantores a las capillas de los príncipes laicos.

La primera institución pública para la instrucción de la música fue establecida en París por la Convención Nacional el 3 de Agosto de 1795, como resultado de los esfuerzos del director de banda Bernard Sarrete, tomando el nombre de Conservatorio de Música. El propósito del Conservatorio de París fue, radicalmente diferente de las escuelas antes mencionadas, pues fue formada durante, la época del Terror luego de la Revolución Francesa. La función inicial era la de entrenar músicos que posteriormente formaran parte en la presentación de conciertos públicos, fiestas y celebraciones organizadas por la naciente República.

La enseñanza fue subsidiada por el estado, luego de la admisión por medio de selectivos exámenes. Con el correr del tiempo la currícula fue ampliada para incluir tanto composición como táctica instrumental y

vocal. Paralelamente se impartían clases de arte dramático las que capacitaban a los alumnos para formar parte en la ópera, la ópera cómica y la comedia francesa.

El Conservatorio se convirtió en un centro reconocido para la instrucción y la práctica musical. Instituciones similares se fundaron en las numerosas provincias francesas, importantes premios se instituyeron, se auspiciaron becas y publicaciones, lo que permitió una mayor difusión de este arte.

A través del siglo XIX, el modelo francés fue copiado, con modificaciones en la mayoría de los países europeos y los Estados Unidos. En estos conservatorios los maestros dictaban las normas de la vida musical, mediante una educación tan completa como rigurosa no solo en solfeo sino en declamación musical, expresión dramática, teoría de la música y composición, manteniendo un activo intercambio de ideas. Se fundaron conservatorios en Milán (1807), Nápoles (1808) y luego en las demás ciudades italianas, siguió Praga (1811), Viena (1817) y en Alemania Mendelssohn y Shumann fundaron en Leipzig el Konservatorium en 1843, sin embargo no todas las escuelas alemanas ni iglesias siguieron los principios del conservatorio. En los Estados Unidos entre las muchas escuelas que deben su nombre a la institución francesa se encuentran el Boston Conservatory of Music en 1867, el Peabody Conservatory of Music en Baltimore en 1868 y el National Conservatory of Music fundado en Nueva York en 1885. También se

fundaron, en Australia el Conservatorio de Adelaida en 1898 y en Canadá el Toronto Conservatory of Music en 1886.

En la actualidad

2.3.2. Definición de Conservatorio

El Conservatorio por definición es una institución pública para la instrucción de la música.

Considero que esta definición tradicional de Conservatorio va mas alla, para mi es **el lugar donde los alumnos conviven y comprometen con la música y con la composición y creación de piezas musicales, donde aprenden, practican e intercambian ideas y técnicas de dominio instrumental.**

CAPITULO III

INFRAESTRUCTURA CULTURAL EN LIMA

3.1. Organización de la cultura en Lima Metropolitana

La política cultural del Estado la propone y ejecuta el Instituto Nacional de Cultura (INC).

Siendo su función principal el fomentar las expresiones culturales del país estimulando la realización de espectáculos de importancia cultural y artística, por medio de la Dirección General de Actividades Culturales y de Escuelas de formación artística.

Cabe mencionar que el 0,10% del presupuesto de la Nación está destinado a la Cultura. Estas organizaciones pueden ser de carácter privado o público.

3.1.1. De carácter privado

- Cines, teatros, cine-clubes y Auditorios: Banco Continental, Cineclub Raimondi, El Cinematógrafo de Barranco, entre otros.
- Galerías de Artes: en Miraflores, San Isidro y Surco en su mayoría ubicados en locales acondicionados para tal fin.
- Museos: en Lima, Breña, Lince, Miraflores, Magdalena y Colecciones privadas en menor escala.

3.1.2. De carácter público

Fomentados por el INC, centros culturales, bibliotecas, museos, zonas histórico – arqueológicas, escuelas de arte y teatros municipales.

LOCAL	UBICACIÓN	CAPACIDAD	ACTIVIDADES					
			MÚSICA	TEATRO	DANZA	CONF.	OPERA	CNE
C.C. CUATRO TABLAS	BARRANCO	104		X	X			
C.C. JUAN PARRA DEL RIEGO	BARRANCO	150	X	X	X	X		
CENTRO CULTURAL PUCP	SAN ISIDRO	193 Y 180	X	X	X	X		X
AUDITORIO SANTA URSULA	SAN ISIDRO	1200	X	X	X			
AUDITORIO COLEGIO SAN AGUSTIN	SAN ISIDRO	1300	X	X	X	X		X
AUDITORIO MIRAFLORES	MIRAFLORES	100		X		X		X
TEATRO LARCO	MIRAFLORES	150		X				
C.C. RICARDO PALMA	MIRAFLORES	195			X	X		X
TEATRO BRITANICO	MIRAFLORES	220		X				
TEATRO CANOUT	MIRAFLORES	440		X				
TEATRO MARSANO	MIRAFLORES	775		X				
TEATRO MONTECARLO	MIRAFLORES	850		X				
INST. CULT. PERUANO NORTEAMERICANO	MIRAF. Y CENTRO DE LIMA	100 Y 200	X	X	X	X		
ALIANZA FRANCESA	MIRAF. Y CENTRO DE LIMA	250 Y 244		X		X		X
SALA ALCEDO	CENTRO DE LIMA	300	X	X	X			
TEATRO SALAZAR BONDY	CENTRO DE LIMA	350		X				
TEATRO SEGURA	CENTRO DE LIMA	1000		X				
TEATRO MUNICIPAL	CENTRO DE LIMA	1300	X	X	X		X	
INST. CULT. PERUANO ITALIANO RAIMONDI	LINCE	150		X		X		X
AUDITORIO MUSEO DE LA NACION	SAN BORJA	600	X	X	X	X		X
ASOC. CULT. PERUANO ALEMANA GOETHE	JESUS MARIA	280	X	X		X		X
TEATRO CENTRO CULT. PERUANO JAPONES	JESUS MARIA	1050	X	X	X	X	X	
GRAN TEATRO DEL NORTE DE LIMA	RIMAC	965	X	X	X	X	X	

3.2. Instituciones culturales

Los locales destinados a usos de carácter cultural son en su mayoría propiedad de instituciones extranjeras que ofrecen estos como servicio a la comunidad. Estos locales se encuentran concentrados solo en algunos distritos como son: San Isidro, Miraflores, Lima (centro) y Jesús María.

Entre las principales se encuentran:

- ICPA: Instituto Cultural Peruano Argentino
- IIC: Instituto Italiano de Cultura
- ACPB: Asociación Cultural Peruano Británico
- ICPNA: Instituto Cultural Peruano Norteamericano
- ACPA: Asociación Cultural Peruano Alemana
- ICPS: Instituto Cultural Peruano Suizo
- AF: Alianza Francesa
- ACFCA: Asociación Cultural Femenina Campo Abierto
- CCPJ: Centro Cultural Peruano Japonés

INFRAESTRUCTURA CULTURAL	
CINE CLUBES	RAIMONDI
	CINEMATOGRAFO DE BARRANCO
GALERIAS DE ARTE	MOLL
	PRAXIS
	FORUM
MUSEOS	AMANO
	ARQUEOLOGICO RAFAEL LARCO HERRERA
	ASOCIACION CIVIL ENRICO POLI
	DE ARTE/FILMOTECA DE LIMA
	DE ARTE HIPANOAMERICANO PEDRO DE OSMA
	DE ARTE ITALIANO
	HISTORIA NATURAL
	DE LA NACION
	DE ANTROPOLOGIA
	DE HISTORIA DE LA CULTURA PERUANA
CENTROS CULTURALES	DE LA PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA
	PERUANO JAPONES
	RUSO
TEATROS	MUNICIPAL
	SEGURA
	SALA ALCEDO

3.3. Otros centros de enseñanza musical en Lima

La música en el Perú no ha sido reconocida en la jerarquía cultural como una actividad intelectual, sino como un hobby o entretenimiento.

Instituciones que imparten educación musical solo son el Conservatorio Nacional de Música, el Conservatorio Particular Josafat Roel Pineda y escuelas particulares de formación musical.

3.4. Otros centros de enseñanza musical en Perú

Cabe mencionar que en nuestro país además del Conservatorio Nacional de Música que cuenta con una organización y currícula independiente, existen otras instituciones que velan por el desarrollo, enseñanza y formación musical pero todas ellas dependen directamente del Ministerio de Educación. Lo cual les limita.

CONSERVATORIO REGIONAL DE MÚSICA CARLOS VALDERRAMA

(TRUJILLO)¹

Cuenta con las siguientes especialidades:

Composición / Dirección de Banda / Dirección Coral / Piano / Canto / Guitarra / Violín / Flauta Traversa / Oboe / Clarinete / Fagot / Saxofón y Corno.

El Conservatorio Regional de Música “Carlos Valderrama” cuenta con los siguientes niveles de estudio:

- Programa experimental de iniciación temprana (PEIM) edades 6-7 años
- Formación artística temprana (FOTEM) edades 8-10 años
- Formación artística básica (FOBAS)
- Nivel superior (FAS)
 - Profesor de educación artística
 - Artista

En cuanto a su infraestructura:

Es una Casona típica de la zona, acondicionada en lo posible para albergar esta actividad. El local pertenece al INC,

Zonificación:

Se divide en una zona administrativa y zona Académica conformada de servicios complementarios como biblioteca y cafetería, cuenta con 14 aulas de estudio y ensayo. Con una capacidad de alumnado que oscila entre los diferentes niveles de 170 a 230 alumnos.

¹ Información estadística facilitada por Mariana Alcántara Castro – Secretaria Académica

ESCUELA SUPERIOR DE MUSICA DUNCKER LAVALLE (AREQUIPA)²

Es una institución educativa de formación pedagógico musical, cuya finalidad es la sólida formación integral de docentes en música que desarrollen un pensamiento crítico, espíritu creativo e investigador, con una sólida formación en valores, capaces de tomar decisiones, solucionar problemas contribuir al desarrollo pedagógico musical de la localidad y ser competentes en el mercado laboral.

Cuenta con los siguientes niveles de estudio:

- Formación artística temprana (FOTEM) edades 8-10 años
- Formación artística básica (FOBAS)
- Nivel superior (FAS)

El programa educativo abarca los cursos de Flauta Dulce / Flauta traversa / guitarra / Violín / Violonchelo / piano / órgano / canto / guitarra eléctrica / guitarra / percusión / batería.

Zonificación:

Se divide en una zona administrativa y zona Académica, cuenta con servicios complementarios como biblioteca y cafetería.

Las aulas están zonificadas de acuerdo al tipo de clases que se dictan es decir que en la zona académica se puede notar la sectorización en tres grupos de las aulas: de vientos, de cuerdas y piano.

La distribución de alumnado es la siguiente: 100 alumnos en nivel superior y 200 alumnos entre los niveles FOTEM y FOBAS.

² Información estadística facilitada por el Dr. Juan Luís Pantigoso Gallegos - Director

INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA LEANDRO ALVIÑA (CUSCO)³

Esta es una institución pública de formación docente reinscrita en el sistema educativo el año 2002. Ubicado en San Blas, en el distrito de Cusco, su currícula se extiende a clases de danza, así como de instrumentos tales como Charango, guitarra, quena, zampoña, flauta dulce, flauta traversa, Guitarra, violín, piano y acordeón, así como de canto e interpretación coral.

Cuenta con los siguientes niveles de estudio:

- Formación artística temprana (FOTEM) edades 8-10 años
- Formación artística básica (FOBAS)
- Nivel superior (FAS)

La cantidad de alumnado para esta institución es de 250 repartidos entre los distintos niveles. En el área académica cuenta tan solo con 20 aulas, 14 de las cuales son practicas y 4 teóricas, para las distintas especialidades, zona administrativa y biblioteca.

³ Información estadística facilitada por el Lic. Julio Cesar Barreto Dávila

CAPITULO IV

INFRAESTRUCTURA CULTURAL EN LATINOAMERICA

La capacidad instalada en conservatorios y/o escuelas de música en ciudades

latinoamericanas más importantes, se da como aparece en el siguiente cuadro:

LOCAL	PAÍS/CIUDAD	CAPACIDAD	NIVEL ACADÉMICO			
			PREESCOLAR	ESCOLAR	UNIVERS.	POSTGRADO
CONSERVATORIO DE LAS ROSAS	MEXICO	800	X	X	X	X
CONSERVATORIO DE LA UNIVERSIDAD MAYOR DE CHILE	CHILE	450			X	X
CONSERVATORIO DE TOLIMA	COLOMBIA/IBAGUÉ	1000	X	X	X	
CONSERVATORIO DE RIO DE JANEIRO	BRASIL/SAO PAULO	500			X	X
CONSERVATORIO BRASILEIRO DE MÚSICA	BRASIL	1500			X	X
CONSERVATORIO CARLOS BUCHARDO	ARGENTINA/ BUENOS AIRES	1200		X	X	X

4.1. Conservatorio De Las Rosas, México

El conservatorio de las rosas es una de las instituciones más prestigiadas de México, y tiene su sede en el ex convento de Santa Rosa de Santa María con permanente actividad en la enseñanza musical.

El Ensamble de la Rosas fue creado con el propósito de difundir la música del siglo XX, con un énfasis especial en los autores mexicanos y latinoamericanos. Desde 1994 cumple puntualmente este propósito.

Con un apoyo de más de 10 millones de pesos por parte del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes para la materialización del proyecto Ocolusen, el Conservatorio de las Rosas cuenta actualmente con 800 alumnos y 20 licenciaturas que abarcan todas las ramas de la música, perfilándose como la escuela musical más

importante de nuestro continente y ofreciendo uno de los planes de estudios más completos en el plano internacional, que contempla desde la educación preescolar hasta los niveles universitario y postgrado.

4.2. Conservatorio De Música de la Universidad Mayor de Chile, Chile

El Conservatorio de Música de la Universidad Mayor cuenta con 20 salas para clases de instrumento y Música de Cámara, distribuidas en sus dos sedes de calle Asturias 322 y José Toribio Medina 26, con capacidad para un máximo de 10 alumnos por sala.

A esto se suman 10 módulos de estudio, todas ellas equipadas con espejo y piano vertical y/o pianos eléctricos para facilitar los estudios. Asimismo, el Conservatorio cuenta con un auditorium para 80 personas, en el que permanentemente se están realizando clases magistrales, charlas y exposiciones, conciertos de alumnos y profesores. El Conservatorio de Música cuenta con instrumentos de cuerda (con sus respectivos arcos) y guitarras de luthería nacional e internacional, así como instrumentos de viento de reconocidas marcas, los cuales están a disposición para aquellos alumnos que lo requieran.

Cursos:

- Piano
- Violín
- Viola
- Violoncelo
- Contrabajo
- Guitarra



- Flauta Traversa
- Saxofón
- Canto Lírico
- Cano Popular
- Talleres de Iniciación Musical

4.3. Conservatorio Del Tolima, Colombia

El Conservatorio del Tolima como Institución de Educación Superior desarrolla su actividad educativa y artística a través de la Facultad de Educación y Artes y la Escuela de Música.



La Escuela de Música funciona actualmente en Ibagué, Espinal, Mariquita y Líbano.



En su sede de Ibagué tiene estudiantes de todas las edades y de varias regiones de Colombia. Actualmente, el programa de Licenciatura en Música atiende un promedio de 200 estudiantes provenientes de distintas ciudades de Colombia. El futuro del Conservatorio del Tolima, está orientado a fortalecer su actividad como Institución Universitaria, con su Facultad de Educación y Artes, su Escuela de Música y, desde luego, a ampliar su cobertura e impacto a regiones del departamento y del país.

4.4. Conservatorio Brasileiro de Música, Brasil

En 1972, en Río de Janeiro el Conservatorio Brasileiro de Música inicia el primer curso de graduación en Música terapia.

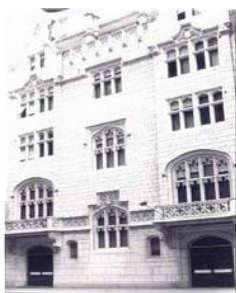
En 1978 el curso de graduación del Conservatorio Brasileiro de Música fue reconocido por el MEC a través del Decreto número 81765/ 78 y aprobado por el Consejo Federal de Educación a través del Parecer 829/78. Desde entonces varios otros cursos fueron creados en nuestro país. Hoy existen cursos de graduación y post-graduación

El Conservatorio Brasileiro de Música tiene 05 salas para conciertos y espacios culturales. Su servicio está orientado al público en general de todas las edades. Teniendo una capacidad de albergue de aproximadamente unas 1500 personas.

4.5. Conservatorio de Río de Janeiro, Sao Paulo- Brasil

La estructura curricular incluye tanto el desarrollo de la capacidad práctica como teórica, creativa estudiante. La infraestructura y equipamiento disponibles incluyen un auditorio para 300 personas y la mitad de la cola de piano, órgano, biblioteca, salas de estudio, individuales y para grupos con tratamiento acústico plazo. Asimismo mantiene alianzas con las instituciones, las empresas, las fundaciones y las organizaciones promotoras de la cultura a los estudiantes, tales como espectáculos, conferencias, talleres y clases magistrales. Los estudiantes también tienen la oportunidad de participar en las actividades extraescolares, tales como la String Orchestra y la Orquesta de Murmullos.

4.6. Conservatorio Carlos Buchardo, Buenos Aires-Argentina



Conserv. Buenos Aires

El 21 de abril de 1948 falleció el maestro Carlos Buchardo, cuando aun ejercía la dirección del Conservatorio. Poco más de ocho meses después -el 24 de diciembre-, se le impuso a la institución el nombre de Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico “Carlos López Buchardo” como reconocido y justo homenaje a

quien había sido su Director durante 24 años.

Aquí se ofrecen carreras de pregrado y licenciaturas en diferentes especialidades:

Las carreras de pregrado son de nivel universitario y alcance nacional. Tienen un enfoque técnico dentro de la orientación elegida con una básica formación teórica que se limita al estudio de la Historia General de la Música y la Historia de la Música Argentina.

CARRERAS			
Carreras	Plan Niños*	Nivel Básico	Nivel
		(TAP) **	Superior***
Piano	X	X	X
Guitarra	X	X	X
Flauta Dulce	X	X	X
Bandoneón	X	X	X
Canto		X	X
Violín	X	X	X
Viola	X	X	X
Violoncello	X	X	X
Contrabajo	X	X	X

CARRERAS			
Carreras	Plan Niños*	Nivel Básico	Nivel
		(TAP) **	Superior***
Flauta Traversa	X	X	X
Oboe	X	X	X
Clarinete	X	X	X
Fagot	X	X	X
Trompeta	X	X	X
Trompa	X	X	X
Trombón	X	X	X
Tuba	X	X	X
Arpa		X	X
Percusión	X	X	X
Saxofón	X	X	X
Órgano		X	X
Clave			X
Dirección Coral			X
Dirección Orquestal			X
Composición			X
Composición y			X
Arreglos Musicales			

(x) Indica el Nivel al que corresponde cada Carrera

Fuente: Proyección de Oficina Académica- Escuela Carlos Buchardo, Argentina- 2006

Plan de Extensión para la Iniciación Musical de Niños

- **Nivel Básico:** Trayecto Artístico Profesional (TAP)
Ofrece Tecnicaturas en Música (del Instrumento elegido)
- **Nivel Superior:** Ofrece Tecnicaturas Superiores y Formación Docente en la Primera Graduación Superior, y Post Títulos Artísticos y Docentes en la Segunda Graduación Superior

CAPITULO V

EL CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA

El conservatorio nacional de música, como las demás escuelas de arte eran dependientes del estado. En 1990 el CNM logró su autonomía curricular, económica y administrativa, autonomía para implantar un plan de estudios sin estar subordinados a la supervisión y aprobación del ministerio de educación.

5.1. Antecedentes históricos del conservatorio nacional de música

Los orígenes del CNM se remontan a mediados del siglo XIX cuando don José Bernardo Alcedo fue llamado por el gobierno con el objeto de fundar el Conservatorio de Lima. Proyecto que no pudo concretarse por la inestabilidad social que en ese entonces se encontraba la nación. Es en el gobierno de José Pardo que por resolución suprema del 9 de mayo de 1908, se aprueba un contrato con la Sociedad Filarmónica para el establecimiento de una Academia de Música, este fue el principio del CNM

Siendo presidente de la república don Guillermo Billinghurst, el 5 de diciembre de 1912, por la Ley Nro. 1725, se establece una academia destinada a la enseñanza de la música, autorizándose al poder ejecutivo, la organización y reglamentación de la misma; con posterioridad se le titula Academia Nacional de Música y Declamación, el 12 de enero de 1929 el gobierno de Leguía decreta la adopción del nombre de Alcedo. Finalmente, el Dr. José Luis Bustamante y

Rivero, por intermediación del maestro Carlos Sánchez Málaga crea, por decreto supremo de 30 de marzo de 1946, el Conservatorio Nacional.

El día 6 de julio de 1946 se efectuó la ceremonia de inauguración oficial del Conservatorio Nacional de Música, con el propósito de intensificar el desarrollo de la enseñanza de la música en el país.

En 1966 la Ley 16201 del 8 de julio del mismo año, confiere autonomía académica y pedagógica para la elaboración de la currícula, programa de estudio, reglamento de grados y estudios, así como la autonomía administrativa y económica de la institución.

Entre 1970 y 1972 el CNM. fue un organismo dependiente del Ministerio de Educación y por delegación de la dirección general de educación superior.

En 1972 se suprime su autonomía según DL 19268 y pasa a ser Escuela Nacional de Música, nombre que fue transitorio.

En los 90's vuelve a retomar el nombre de CNM y contar con autonomía curricular, administrativa y económica.

Carreras		
Nuevas carreras de Nivel Superior (Plan 2003)		
	Tecnicatura	Profesorado
Tango y Música Folklórica	x	x
Etnomusicología	x	x
Educación musical		x
Música Antigua	x	
Jazz	x	

5.2. Antiguos locales del conservatorio nacional de música

El CNM. empezó sus actividades en un local ubicado en el centro histórico de Lima, en la primera cuadra de la Av. Emancipación. Con el paso del tiempo el local no se dió abasto al cada vez más numeroso alumnado por lo que se requería de un local más amplio.

El 2 de febrero de 1924, se le asigna un nuevo local ubicado en la calle C, lote 35 de la Urb. Polo Hunt-Monterrico, local del que posteriormente en 1997 fueron desalojados y reubicados en el Jr. Carabaya 421-435, lugar donde actualmente vienen desarrollando las actividades académicas y de difusión.

5.3. El actual conservatorio nacional de música

El local cedido al conservatorio esta ubicado en el centro histórico monumental de Lima ubicado en el Jr. Carabaya 421-435-Lima (antiguo local de banco hipotecario). El local esta enmarcado en una zona monumental, en donde se realizan actividades de carácter cultural. Zona deteriorada, pero que gracias a los esfuerzos de entidades nacionales y privadas se ha viene rescatando.

5.3.1. La problemática

Desde sus inicios, el Conservatorio no cuenta con una estructura adecuada para la enseñanza y práctica musical, los ambientes donde se han llevado a cabo funciones no son los más adecuados para la educación, además por no poder solucionar estos problemas básicos, es que se ve imposibilitado de desarrollar otras actividades relacionadas a la música.

El actual local del Conservatorio, así como los anteriores donde funcionó, no le permiten adaptarse, a la nueva tecnología que la música está utilizando como medio de expresión; tampoco permite a los alumnos poder desarrollar sus estudios de la mejor manera y menos poder integrarse profesionalmente y ser parte importante dentro de la sociedad a la que pertenecen el local en el que actualmente que se encuentra no posee ambientes para el fomento de la música como para la representación de actividades que, en el se desarrollan.

Destaca notoriamente la pésima infraestructura con la que actualmente cuenta, la cual no está diseñada para esta actividad, sino tan solo es un intento de adecuación para cubrir sus necesidades.

El conservatorio dado a que percibe ínfimos ingresos y no puede cumplir satisfactoriamente con su plan académico ni con un verdadero plan de difusión. Todo esto reforzado por la falta de apoyo económico del gobierno que según fuentes académicas y alumnado llegaría solo a la suma de 13mil soles anuales. Intentos por acondicionar el local, no lograron satisfacer en su gran mayoría, las necesidades y requerimientos mínimos para el dictado de clase y la realización de eventos musicales.

Dentro de las deficiencias que el actual conservatorio tiene se encuentran:

1. Mal emplazamiento del CNM, local muy cerrado y carente de áreas verdes.
2. La no-existencia de ambientes de reunión para el alumnado

3. El aislamiento acústico es pésimo:
4. Filtración de ruido-interno, el ruido emitido por los instrumentos fácilmente se transmite entre aula y aula.
5. Filtración de ruido-externo, dado a que su fachada no funciona como barrera o filtro acústico facilita a que una calle estrecha con mediano tránsito como lo es el Jr. Carabaya afecte sonoramente los ambientes más próximos a ella.
6. La falta de ambientes para realizar eventos de mediana y gran magnitud, como son recitales, conciertos etc. actividades indispensables y extremadamente importantes para complementar la formación de los alumnos y fomentar el estudio y la actividad artística.
7. Contaminación atmosférica.

5.4. Estructura del conservatorio nacional de música

5.4.1. Función que cumple el conservatorio nacional

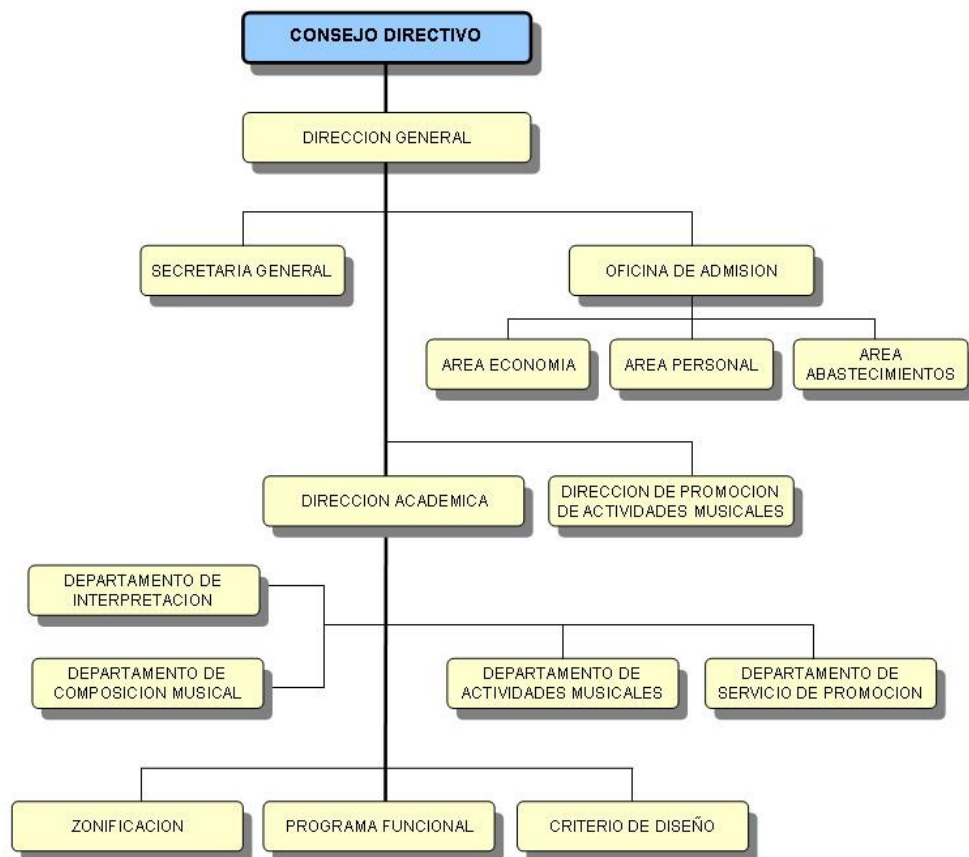
El CNM. tiene como principal función la formación de músicos profesionales especializados en los campos de la interpretación vocal e instrumental, de la composición y de la investigación musical; contando para ello con asignaturas teóricas, prácticas y campos experimentales.

Para su tarea de difusión cultural cuenta con agrupaciones musicales como:

- Coro general
- Coro niños

- Coro de cámara
- Coro masculino
- Conjunto de guitarra
- Banda
- Banda de niños y la Orquesta sinfónica

5.4.2. Estructura orgánica del conservatorio



5.4.3. Estructura curricular del conservatorio

En el caso del conservatorio nacional de música del Perú se divide en cuatro especialidades básicas.

1. Dirección instrumental, agrupándose en:

- Instrumentos de viento de madera / profesor

Flauta, oboe, clarinete y fagót.

- Instrumentos de viento de metal / profesor

Trompeta, corno, trombón, tuba.

- Instrumentos de cuerda / profesor

Violín, viola, violonchelo, contrabajo.

- Percusión / profesor

- Guitarra / profesor

- Piano / profesor

2. Dirección coral / profesor

3. Canto / profesor

4. Composición

5. Educación musical

Las que a su vez están divididas en cuatro secciones o niveles de estudio.

1. El primer nivel o inicial, (aprestamiento)

Nivel especializado en orientar a niños de 4 a 7 años, en el arte de la música. Se les da la oportunidad de experimentar con los diversos instrumentos. Siendo esta la manera de descubrir, con cual de ellos el niño muestra mayores aptitudes y siente una

mayor comodidad. (este nivel ha presentado un mayor incremento anual en comparación con los otros niveles).

2. **El segundo nivel, llamado estudios preparatorios niños (E.P.N.)** comprendido para niños entre 7 y 16 años de edad.

Nivel que está dividido en 8 sub-niveles, 3 niveles elementales para niños entre 7 y 13 años de edad y 5 niveles básicos para niños entre los 13 y 16 años.

El tercer nivel es el de estudios preparatorios jóvenes (E.P.J.), al cual se ingresa al haber concluido los estudios escolares y que está dividido en 6 ciclos de estudios.

El cuarto nivel o nivel superior, concluido el sexto ciclo de E.P.J., los alumnos pasan al nivel superior, conformado por alumnos que se encuentran cursando los últimos ciclos de la carrera.

CAPITULO VI

ANALISIS DE PROYECTOS REFERENCIALES DE EJECUCION MUSICAL

Hoy, gracias a la existencia de numerosas revistas internacionales, la difusión de la actualidad arquitectónica representa la nueva materia prima, pues los arquitectos se han convertido en grandes consumidores de imágenes. A menudo, es muy difícil establecer cuáles son las fuentes de la memoria del proyecto, pues son muchas, conscientes o inconscientes y están mezcladas. Un proyecto no es un trabajo lineal: las cosas aparecen y desaparecen se confrontan o se mezclan para responder a un conjunto de supuestos. Al igual que un escritor cuando se pone a escribir, el arquitecto dispone de un cierto número de unidades dispersas, como fichas de lectura que son a la vez citas, o que no lo son. El trabajo de escritura es una rescritura puesto que se trata de convertir elementos separados y discontinuos en un todo coherente, agruparlos y entenderlos: toda escritura es un collage, cita y comentario; el sentido viene por añadidura. Modelo, inspiración, discípulo, referencia, homenaje, interpretación, desplazamiento, analogía, simulación, metáfora, imitación, copia, plagio, la cita puede revestir apariencias diversas y alcanzar diferentes grados de lectura y de sentido.

Mi propósito no es establecer un inventario exhaustivo de todos los tipos de cita ni de poner en evidencia cualquier huella contenida en los proyectos, sino sólo referenciar las más elementales.

6.1. Obras de carácter nacional

6.1.1. ZUM Universidad de Lima (Ing. Hernan Gaviria Ruiz e Ing. Miguel Rueda)

El Zum o Zona de Usos Múltiples de la Universidad de Lima (1996), aparece como una obra, para dar solución a la necesidad de un espacio multi-funcional para la realización de presentaciones culturales (conciertos, obras de teatro, ballet, opera, etc.), actividades académicas y actividades deportivas.

Es una obra subterránea, de 5623 m² conformada por tres niveles. En el primer nivel se ha construido un depósito con 189 m² al que se accede mediante un montacargas hidráulico y escaleras. En el segundo nivel, el nivel principal, se localiza la zona de presentaciones artísticas y eventos deportivos, con una capacidad para 2000 mil espectadores.

En este nivel se encuentran también los vestuarios con servicios higiénicos para los deportistas y para el público. En el tercer nivel o mezanine consta de un gimnasio, sala de prensa, oficina administrativa, cabinas de traducción, radio y televisión y una sala de conferencias. Toda la construcción del Zum, está concebida con la premisa de cumplir con los requisitos para ofrecer presentaciones diversas con el más alto nivel de calidad. Todos los sistemas de iluminación, ventilación, acústicos y de redes, son elementos de tecnología de avanzada.

6.1.2. Teatro Peruano Japonés (Arq. Jorge Moreno)

El Teatro Peruano Japonés, ubicado en Av. Gregorio Escobedo s/n Jesús María e inaugurado en 1994, es uno de los mejores teatros que posee la



ciudad de Lima y pertenece al Centro Cultural del mismo nombre.

El teatro tiene capacidad para 1024 espectadores en total, con butacas divididas entre la platea y el mezanine. La sala está precedida de un amplio foyer, desde donde se accede tanto a la platea, como al mezanine por medio de dos escaleras.

6.1.3. Teatro Universidad Nacional de Ingeniería (Jose Garcia Bryce y Juan Palacios Rojas)

El Teatro, antes llamado el Gran Teatro del Norte, está ubicado dentro del Campus de la UNI y cuenta con accesos independientes desde y hacia la avenida principal



Túpac Amaru. Es considerado como uno de los mejores de Lima, debido a su moderna infraestructura y equipamiento de última tecnología. Cuenta con un diseño acústico de primera. La sala tiene una capacidad para 632 personas en la platea y 340 en el mezanine. Las butacas

agrupadas en tres sectores divididos por dos amplios corredores. La sección central cuenta con 16 filas de butacas.

Este teatro es considerado como una sala multi-usos, ya que puede usarse para cualquier tipo de representación: teatro, danza o música. En el caso de conciertos musicales, el escenario cuenta en la parte superior con unos paneles acústicos removibles, que se bajan para impedir que se escape el sonido y disminuir el volumen de aire. En el caso de cualquier otro tipo de representación, estos paneles se suben nuevamente, quedando la sala totalmente acondicionada para su fin.

6.1.4. Teatro Segura (Julio E. Latín)



El teatro Segura, es un teatro de primera categoría a escala nacional, fue inaugurado en febrero de 1909 y se encuentra en Jr. Huancavelica 261 - Lima; pertenece a la Municipalidad de Lima y actualmente es la sede del

Centro de Artes Escénicas de la Municipalidad de Lima, el cual lo administra. Fue el antiguo Teatro Municipal de Lima, es de un estilo Neo-barroco, adornado con máscaras que tratan de darle cierto efecto de riqueza y belleza, diseñado para la realización de espectáculos de ópera, es un teatro a la italiana, con una sala en forma de herradura al estilo del siglo XVII. Fue considerado dentro de la arquitectura "elitista" de su época, una arquitectura ostentosa, exclusiva de la alta sociedad. Llegó a figurar entre los mejores teatros de Sudamérica.

Tomó el nombre de "Manuel Ascencio Segura", en el año 1929, cuando se inauguró el "Teatro Municipal de Lima", en el antiguo local del teatro Forero.

Estuvo a punto de ser demolido en el año 1958 luego de un período en el cual se mantuvo clausurado y en abandono, pero terminó siendo refaccionado y ampliado, bajo la dirección del arquitecto Héctor Velarde.

Distribución de la Sala

La Sala del Teatro Segura se divide en cuatro niveles, con un aforo total de 803 localidades distribuidas de la siguiente manera:

PLATEA	: 346 butacas
PALCOS	: 20 con 4 sillas cada uno (80 personas en total)
GALERIA	: 233 butacas
CAZUELA	: 135 butacas
AVANT SCENE	: 2 (Derecho –Izquierdo)

Características del Escenario

- Piso es de madera
- Cuenta con 8 trampas de acuerdo a su necesidad
- Altura es de 1.35 mts. en relación con la platea.
- El telón de boca mide 12.87 mts.
- De ancho fondo pared tiene 19.77 mts.
- La corbata mide 0.60 mts. Y tiene una trampa para apuntador.
- El fondo tiene 15.57 mts.
- La altura a parrilla es de 18 mts.
- La altura al puente es de 9.20 mts.
- Cuenta con 02 cicloramas (Blanco y Celeste)
- 10 Patas de color negro (5 por lado)
- 05 Bambalinas de color negro lisas y 03 de color rojo plisadas.
- 01 Americana de color negro
- 01 Cuchilla de color negro
- Piso de danza de color negro que cubre el escenario
- Tarimas de 6 de 1.22 mts. x 2.44 mts. x 0.50 cms. De color negro.
- Podium de madera tallada sin iluminación
- 01 Piano de cola Steinway & Sons.
- 40 sillas para músicos negras apilables
- 40 atriles con iluminación individual no dimmeable

El Foso de músicos:

Tiene una altura de 2.30 mts. 5.25 mts. de profundidad y 11.20 mts. de largo.

Está enchapado en madera machihembrada y tiene un acceso propio por la parte lateral al corredor de acceso al escenario y por el mismo escenario.

Camerinos

Cuenta con 20 camerinos de fácil acceso ubicados detrás del escenario, todos cuentan con servicio de agua caliente, espejos iluminados y colgadores de ropa, su distribución de la siguiente manera.

Planta Baja (10 camerinos en total)

- 02 grandes con baños y duchas individuales
- 02 chicos con baños individuales
- 06 chicos con lavatorio incorporado

Además, cuenta 01 baño de caballeros y 01 baño de damas con duchas y servicios completos

Planta Alta (10 camerinos en total)

- 02 grandes con lavatorios
- 02 chicos con baños individuales
- 06 chicos con lavatorio incorporados

Además, cuenta 01 baño de caballeros y 01 baño de damas con duchas y servicios completos.

Carga y Descarga de Materiales

El Teatro cuenta con una puerta de ingreso posterior ubicada en el Jr. Cailloma N° 431, la cual se utiliza para la carga y descarga de materiales. Las dimensiones de la puerta de acceso son de 2.50 mts. de ancho con una altura de 3 mts. y el corredor es de 2.60 mts. de ancho x 26.60 mts de largo.

Sala de Ensayo

Se accede a este espacio por la entrada posterior a galería y cazuela. Las dimensiones de la sala son de 12.10 mts. de largo x 8.90 mts. de ancho. El equipo de sonido y piso de danza a utilizar en este espacio, se deberá pedir con la debida anticipación y de acuerdo a su disponibilidad. Actualmente esta sala se encuentra en remodelación.

Cafetería del Teatro Segura

La cafetería se encuentra en el primer nivel y está abierta al público solo dentro de los horarios de presentaciones.



Boletería

El teatro cuenta con una boletería al ingreso del recinto y atiende al público dos horas de iniciar la función.

El Teatro Segura uno de los únicos teatros antiguos de Lima, que aún continua con una actividad casi constante, y se encuentra en muy buen estado de conservación.

6.1.5. La Sala Alzedo

La Sala Alzedo se encuentra situada al costado del Teatro Manuel A. Segura, fue inaugurada el 28 de Junio de 1962, estando como Presidente de la Republica el señor Manuel Prado y Alcalde de Lima el señor Héctor García Ribeiro, participando en dicha obra el Arquitecto Héctor Velarde.

Hoy en día, se realizan diversas presentaciones, tales como: recitales, obras teatrales, comedias, charlas, seminarios, conferencias etc.

Distribución de la Sala

Diseñada como sala de conciertos, por su especial acústica, está enchapada en madera y se divide en dos niveles; con una capacidad total de 310 butacas y la distribución es como sigue:

PLATEA : 225 butacas

MEZANINE : 85 butacas

Características del Escenario

- Piso de madera, tiene un alto de 0.83 mts. en relación con la platea.
- No tiene telón de boca
- El ancho Fondo pared mide 6.13 mts.
- El fondo mide 5.50 mts.
- La altura a 1era Barra de fondo del escenario es de 4.48 mts.
- La altura a 2da. Barra del borde del escenario es de 9.20 mts.

- 06 tarimas de 6 de 1.22 mts. x 2.44 mts. x 050 cms. de color negro.
- 01 Podium de madera tallada sin iluminación
- 01 Piano de cola Steinway & Sons.
- Sillas para músicos de acuerdo a la necesidad.
- Atriles de acuerdo a la necesidad.
- Iluminación: Cuenta con 16 lámparas par 64

Camerinos

01 Camerino con espejo iluminado.

Carga y Descarga de Materiales

Las dimensiones de la puerta de acceso por el jr. Cailloma es de 2.50 mts. de ancho con una altura de 3 mts. y el corredor de 2.60 mts. de ancho x 26.60 mts. de largo. Además, se debe tener en cuenta que el ingreso de vehículos de carga al centro histórico es restringido.

Boletería

Se encuentran al ingreso de la Sala y su atención al público es dos horas antes del inicio de la función.

6.1.6. Auditorio del Colegio Santa Úrsula

La Orden Santa Ursula del Perú ofrece su Auditorio, con capacidad de 1,088 butacas fijamente instaladas (632 Platea baja y 456 Platea alta) para eventos culturales y como un servicio a la Comunidad, en bien de la

Cultura del Perú. La excelente calidad acústica del Auditorio, se presta para todo tipo de espectáculos, en especial para Orquestas de música clásica y ópera, así como para espectáculos de música folclórica.



6.1.7. Auditorio De la Biblioteca Nacional



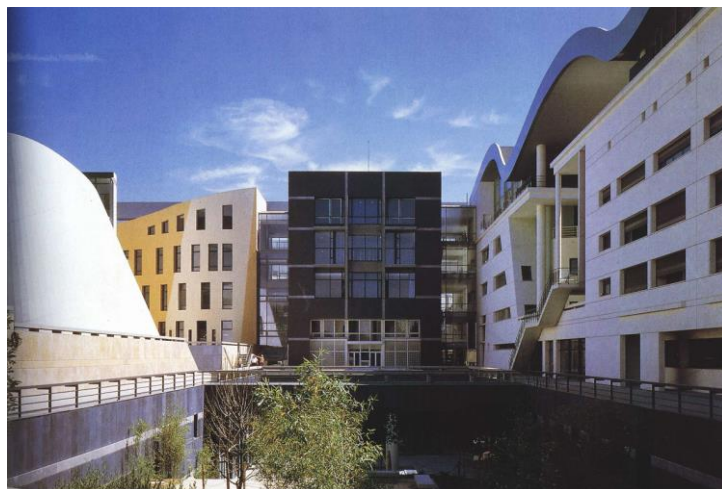
La sede de San Borja cuenta con control de temperatura y humedad óptimos, facilidades informáticas para la catalogación y ubicación del material de las distintas colecciones y conectividad inalámbrica que permite el acceso gratuito a Internet en el nuevo local.

La BNP tiene que ser un polo de desarrollo cultural. Por eso se cuenta con un auditorio, uno de los mejores de Lima, dotado con casi 600 butacas, diseñado para ser multifuncional, de modo que puede adaptarse para recitales de música, obras de teatro o dictado de conferencias, y dotado de una excelente acústica. Además cuenta con un anfiteatro al aire libre e instalaciones para librerías, cafeterías y una sala de exposiciones.

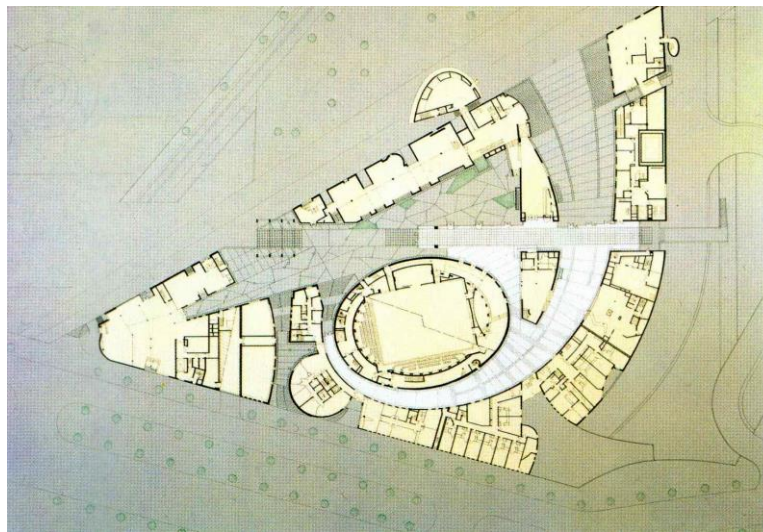
6.2. Obras de carácter internacional

6.2.1. La ciudad de la música

La Ciudad de la Música, ubicada en el Parque de la Villete, se dispone a ambos lados del pórtico del Grande Halle, dividiéndolo en dos partes. Hacia el oeste se ubica el Conservatorio, el cual está dividido en cuatro bloques principales: el primero que alberga el edificio de la danza; el segundo ordena las tres grandes salas abiertas al público: el espacio interdisciplinario, la sala de órgano y la sala de arte lírico. En la tercera franja se disponen el edificio de la administración, la sala de orquesta, el patio y el jardín, y en el último bloque más diverso, se ubican el gimnasio, la mediateca, el restaurante, la gran sala y la residencia de estudiantes. Un eje transversal comunica estos cuatro bloques que, integrados por tres volúmenes transparentes entre cada uno de ellos, conforman la fachada principal hacia la avenida, rematando en un plano inclinado a manera de cornisa que actúa como una pantalla acústica. En esta zona se ubican las aulas de estudios.

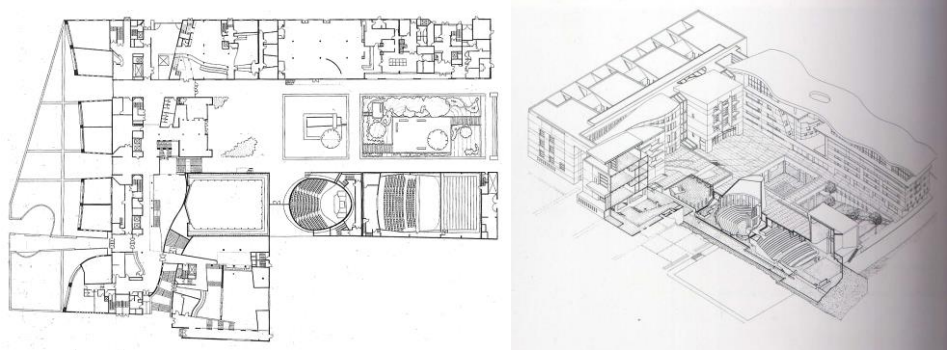


Al este, inscrita en una figura triangular, se encuentra la gran sala de conciertos (1,200 espectadores), el museo de instrumentos, el instituto de pedagogía musical y varias otras actividades distintas. La Ciudad de la Música, presenta un espacio fragmentado y múltiple. Portzamparc se apoya en el principio de fragmentación como medio para afrontar la complejidad del programa, para contener la escala del proyecto y descomponerlo en elementos independientes y unitarios, a su vez entendibles como una entidad completa. El programa inevitablemente denso, debido a la magnitud y características del proyecto, hubiera podido conducir a una gran masa asfixiante como resultado.



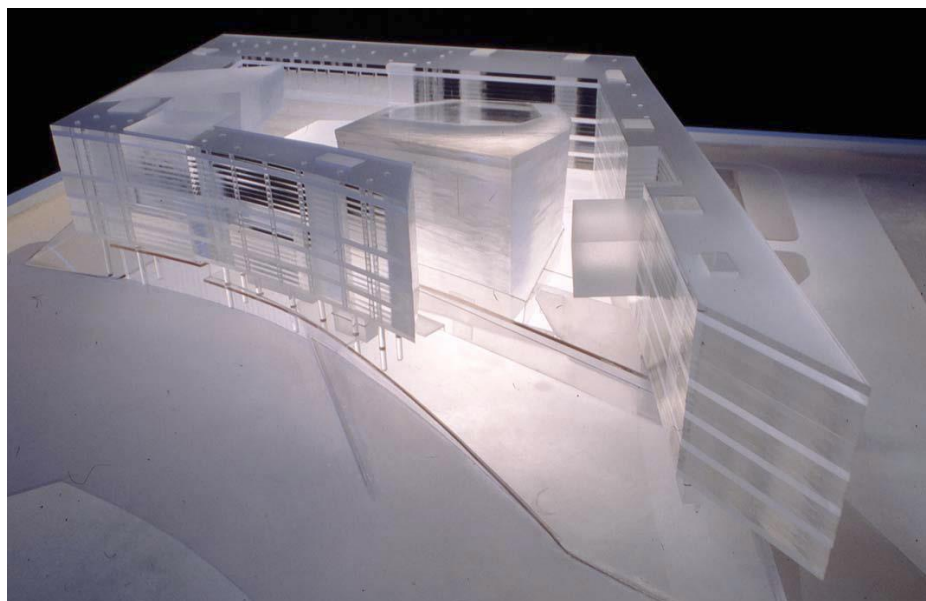
La fragmentación en la que se basa el proyecto, permitió lograr un interesante juego de volúmenes, que transmiten la sensación de un interminable movimiento, pero que de pronto se ordenan naturalmente. Este dinamismo formal, se introduce al interior del complejo, creando espacios irregulares, fluidos y sorprendentes, que se van descubriendo mientras se recorre el complejo. Se percibe perfectamente que se trata de

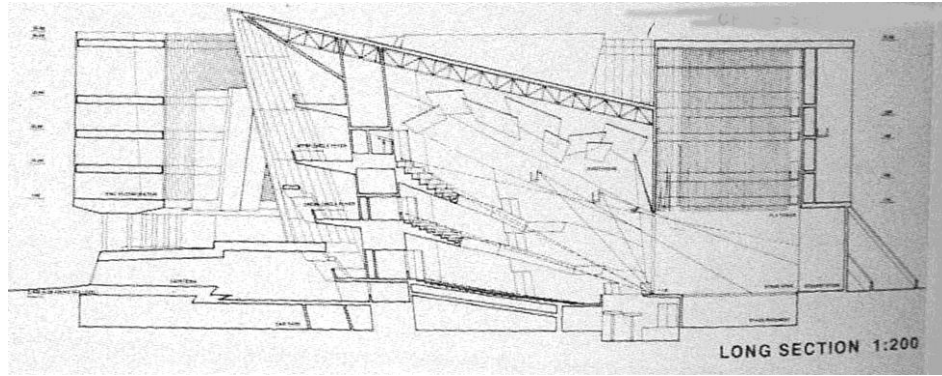
un solo edificio pero hay diferencias que provocan la sorpresa: los toques de color, la variación de materiales, los contrastes de luz y sombra, los ritmos, los vacíos y las tensiones entre los elementos dispersos. Portzamparc cree en la separación de los objetos, basada en los movimientos, cree en una arquitectura del vacío.



La preocupación por logra espacios acústicos fue también un factor importante que Portzamparc tomó en cuenta, utilizando diversos materiales acústicos así como la correcta disposición de los volúmenes.

6.2.2. Opera En La Bahía De Cardiff, Gales, Reino Unido, 1994





El proyecto tuvo que plantear la posibilidad de construir en este lugar, el que esta definido por una calle de alto comercio, el banco del canal y la cercanía del puente.

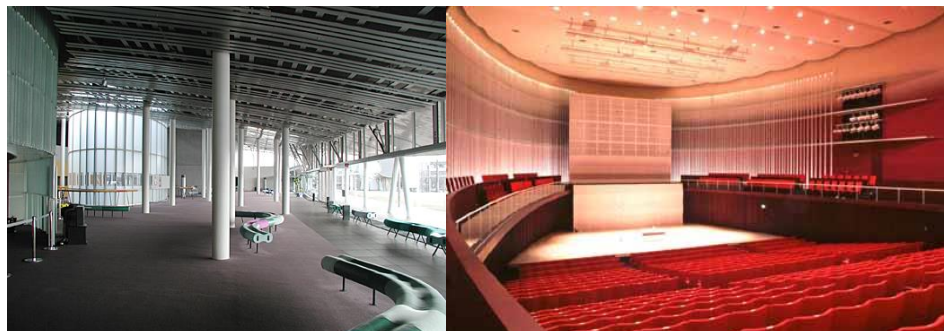
En el diseño urbano se ha tratado simultáneamente de desarrollar el espacio urbano y la monumentalidad. La propuesta contempla estos elementos. Una asociación del concepto es la de prolongar la construcción para crear un enlace visual con la ciudad, todo el camino hacia el puerto abajo del puente. El gran hall, ocupa el interior, crea una serie de lugares intermedios que son transformados en espacios públicos.

6.2.3. Coro Lírico En Nagaoka - Nigata, Japón, 1994 – 1997

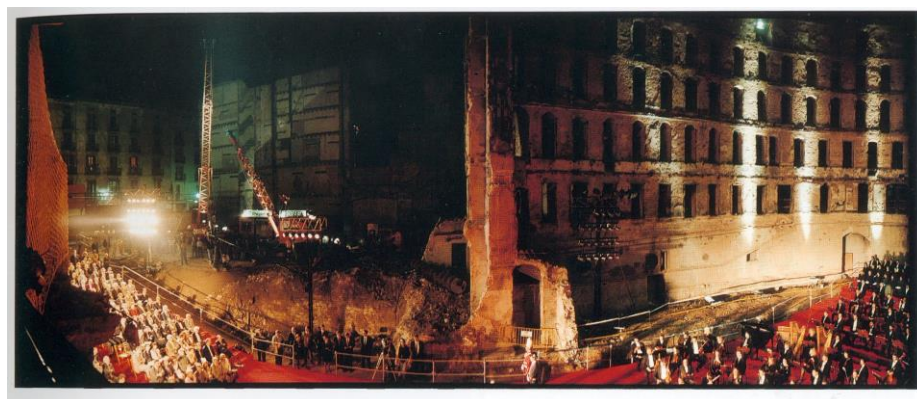


El Hall es un complejo multiuso que comprende una sala de conciertos con capacidad para 700 plazas, un teatro para 450 persona y diez estudios de tamaño variable. Esta ubicado en las afueras de la ciudad, en un área dotacional y cultural de reciente creación, junto a un museo de arte contemporáneo, una escuela de arte, un centro de exposiciones y un parque. Dentro de la gran cobertura esférica que cubre la estructura del edificio, destacan los volúmenes de los dos auditorios.

La sala de conciertos es un anfiteatro de forma ovalada, con el escenario rodeado a ambos lados por los palcos, mientras que las graderías del coro de la parte trasera y la zona de butacas se diseñan para acentuar la sensación de unidad.



6.2.4. Liceo de Barcelona



El proyecto de Reconstrucción y Ampliación del Gran Teatro del Liceo tiene, desde sus orígenes, una aparente dualidad ya puesta de manifiesto en el mismo título. Por un lado reconstrucción es decir, una voluntad de volver a construir lo perdido principalmente a causa del lamentable incendio de enero de 1994. Por otro lado, ampliación, un termino que indica la necesidad de dotar al Teatro de equipamientos, de posibilidades de mejoras que no existían previamente y ahora es necesario conseguir.

Una de las características del proyecto es la de integrar la esencia de lo que era el Liceo con los nuevos logros nuevos niveles de prestación y conjunto de prioridades prestando mayor atención a lo que hoy en día es necesario de cara al futuro, que la que se desprende de la simple restauración de lo destruido.

Ese era el mayor desafío en este proyecto: en saber alcanzar estos dos objetivos y definir concretamente, en el diseño de las diferentes partes, la complementariedad pero también la jerarquía de ambos requerimientos.

También queda la memoria de los espacios arquitectónicos destruidos. Queda, por último, la memoria de los sonidos y de su calidad, que es la característica mas secreta de un espacio musical, aquello que le proporciona una calidad específica.

Todas estas condiciones, tanto las que todavía existen físicamente, como las que perviven en la memoria, son materiales del proyecto, porque una arquitectura no se realiza solamente a través de la consecución de un programa funcional, sino, y sobre todo en un caso como este,

reinterpretando lugares e imágenes que constituyen una parte ineludible de los objetivos que el proyecto debe ser capaz de conseguir.



Hoy en día, a un teatro de ópera, se le deben exigir mejores condiciones para el público y mejores prestaciones para la producción del espectáculo.

La seguridad de las personas es fundamental, y esto no solamente significa cumplir estrictamente todas las normas que regulan esta cuestión, sino sobre todo organizar el funcionamiento del teatro de manera que el acceso y la evacuación se produzcan con la máxima rapidez, y que los sistemas de control, detección y actuación en caso de siniestros sean los mas adecuados y eficaces.

Debemos pensar también en mejorar las condiciones de visión y acústica de la mayor parte del público, teniendo presente que la calidad visual y sonora del teatro va dirigida a todos los espectadores.

En lo arquitectónico implicaba concebir el edificio como un espacio que sea percibido por los ciudadanos como propio, abierto a diversas iniciativas y capaz de conjugar actividades complementarias a las estrictas representaciones operísticas.

El proyecto actual es en todo momento la respuesta a ambas exigencias. Al hacer frente a una reconstrucción de la sala con un aspecto prácticamente idéntico al que tenía. La forma del espacio y trazado de la antigua sala pesan demasiado como para permitir una alternativa tipológica que llevase a una disposición diferente del público. Dispone de otras salas de voces para el trabajo en grupo.

6.2.5. Escuela Juilliard, Nueva York



Dadas las limitaciones del terreno, se buscó proyectar un edificio compacto que pudiera albergar las condiciones requeridas para el conservatorio. Así la premisa para arquitectos, ingenieros y consultores fue resolver los problemas mecánicos, estructurales y acústicos, planteados por la organización de elementos en dicho edificio.

La resultante: un volumen simple y sobrio, producto de una arquitectura racionalista; un gran bloque rectangular con perforaciones a modo de vanos los cuales dan un ritmo a la estructura. Toda la fachada fue revestida de Mármol travertino de manera que guarda un vínculo con el teatro Vivian Beau Montt con el cual comparte una pequeña plaza.

Los acabados interiores de Juilliard no tienen grandes lujos ya que se decidió darle mayor importancia a los problemas estructurales y técnicos.

De esta manera, la mayoría de interiores (los cuales no necesitan de un tratamiento acústico) se encuentran expuestos en concreto armado.

El edificio incluye 6 por encima del nivel de la calle (esto es sin contar el último piso de maquinas que ocupa la parte central de la planta)y 4 niveles subterráneos.

Los cuatro niveles subterráneos están ocupados por las áreas de interpretación, el teatro Juilliard y la sala Alice Tully, sus áreas de apoyo y una porción del equipo mecánico. Los tres pisos que se encuentran debajo del penthouse de máquinas pertenecen al área de enseñanza. Esta zona intermedia contiene las áreas públicas, servicios administrativos, salas de espera, la sala de recitales Paúl y el taller de drama.

Con respecto al Teatro Juilliard, podemos resaltar la importancia del techo móvil que permite ajustársele en 3 diferentes posiciones para cambiar el ángulo de la reflexión del sonido y de esta manera lograr efectos diferentes en los 960 a 1026 espectadores que puede albergar este espacio, dándole así a la sala una considerable flexibilidad de usos.

En síntesis, se puede observar, tras el análisis del edificio, que la importancia de este radica en la acertada solución de las circulaciones que relacionan de manera troncal los diferentes niveles del edificio.

Asimismo, las diferentes soluciones estructurales que han tenido que ser desarrolladas para solucionar las grandes luces requeridas por los

auditorios y salas de ensayo además de los problemas de transmisión de sonido (por las estructuras) muestran un nivel de análisis importante. También debe de resaltarse la importancia en el tratamiento acústico que ha sido realizado de manera eficiente en todos los ambientes que lo requerían y, sobre todo, en la solución del Teatro Juilliard que le permite una notable flexibilidad debido a la audaz solución del techo movable.

6.2.6. Conservatorio de Moscú

En 1986 nace el Conservatorio de Moscú siendo su fundador, Nikolai Rubinstein, pianista inteligente y conductor, reveló su gran talento como el organizador de la vida musical rusa.



Sin embargo el mayor privilegio de este centro es la atmósfera artística de la escuela, nacida de una arquitectura comunista como un gran reclamo al igual que los edificios antiguos. Posee salas de concierto (la Grande, la Pequeña y la sala de Rachmaninov) proporcionando una experiencia única -la Gran Sala juega su papel principal como la clase maestra-, y variada en los estudiantes quienes tienen un fácil y permanente acceso a las mismas. El Conservatorio posee una decoración que se recarga hasta los límites de una belleza sublime. La preocupación

de su arquitectura se centra en brindar espacios limpios interconectados que conllevan a halles de diferentes tipos y con diferente lectura cada uno, los cuales a su vez comunican con las principales salas de interpretación ya mencionadas, diferenciadas una de otra dadas sus características en tamaños, alturas y colores que demarcan la jerarquía entre las mismas. En resumen, la importancia de esta obra radica en su majestuosa infraestructura resaltada por la cantidad de detalles en cada una de sus salas así como por la orientación idónea que toma su sector de aulas y el estudio minucioso del funcionamiento de la acústica en cada una de sus estaciones diferenciadas entre sí.

Además este complejo da una respuesta arquitectónica de circulaciones horizontales marcadas y verticales centralizadas, que ayudan a la organización de las diferentes actividades que allí se realizan y que se desarrollan dentro de una envolvente simple en volumetría pero enriquecida con los detalles en las fachadas que remarcan la sobriedad del edificio.

6.2.7. Conservatorio de Santa Cecilia, Roma



El Conservatorio de Música de Santa Cecilia Nace por decreto en el año 2003, convirtiéndose en uno de los principales centros de enseñanza de música de Roma. Este conservatorio se inscribe en una zona de uso residencial confundiendo,

manteniendo así los parámetros de las edificaciones colindantes.

Ya en su interior se abre el espacio hacia un gran patio central el cual esta rodeado de arcos que conectan con el corredor de distribución a las diferentes salas. En el segundo nivel se desarrollan las aulas de enseñanza.

La arquitectura del centro es muy sobria y trata de mantener en todo momento el partido arquitectónico de las edificaciones aledañas, sin embargo trata de impregnar color en la fachada del patio interior creándose un contraste entre lo vivaz de esta zona de descanso con la zona netamente académica.

Así, la importancia de este conservatorio de música radica en el desarrollo simple de volúmenes ortogonales y distribución a partir de corredores centrales en el área académica, sectorizando por niveles y separando a su vez el área académica y el área que puede ser a su vez de uso público, logrando un funcionamiento independiente de esta última a pesar de estar las dos inscritas en un mismo volumen que a su vez trata de mantener el perfil que rige a la zona donde se desarrolla el complejo.



CAPITULO VII

EL USUARIO

Los usuarios del Conservatorio se engloban en dos modelos:

- Los que buscan realizarse a través de la creación, expresión, desarrollo espiritual, intelectual y social, que lo utilizan por lo general a tiempo completo, llámense activos.
- Los que satisfacen sus necesidades de esparcimiento por medio de la apreciación y participación de la cultura en sus tiempos libres, llámense pasivos.

También los podemos diferenciar por edades (niños, jóvenes y adultos). Por horarios o según la actividad que requieran realizar o en la que sean espectadores.

Población estudiantil

Esta limitado y determinado por el espacio y la infraestructura actual del conservatorio y controlado mediante los concursos de admisión que son anuales lo cual obliga a aceptar solamente a un numero muy limitado de alumnos y en casos excepcionales ampliar el numero de vacantes si el nivel de postulantes es alto.

Distribución por especialidades

Del análisis de la tabla se extrae que la demanda del público ha decrecido, y que las especialidades que tienen mayor demanda son las de piano, violín y guitarra. Presentándose mayor crecimiento o al menos constante en la sección niños.

Crecimiento poblacional estudiantil

El propósito del presente análisis es determinar el número de personal, alumnos por nivel de estudios y especialidad así como su incremento o decremento anual, a fin de determinar un programa arquitectónico acorde con la proyección a futuro.

En este punto se hará una proyección a futura del numero de alumnos. Los datos estadísticos que se tomaran en cuenta son a partir del año 1980.

Según las cifras revisadas con anterioridad podemos apreciar que la variación del alumnado comprendido entre los años 1980 a 1995 ha sido muy marcada, caracterizándose por su decrecimiento violento, el que se regulariza y va oscilando en los últimos 5 años.

La meta del conservatorio actual, es la de retomar la importancia que tuvo en años pasados, mejorando para ello sus instalaciones reflejándose esto en el incremento paulatino de alumnos en los próximos años.

Conclusiones

El Conservatorio Nacional de Música desde su creación, ha sido considerado como una institución importante dentro de la sociedad peruana, que ha tenido el encargo de dirigir la instrucción y la enseñanza musical en el Perú. A pesar de esto, la importancia real que se le ha proporcionado es mínima, ya que desde sus inicios, en la casona ubicada en la Av. Emancipación, no ha contado con el apoyo del gobierno para facilitar su crecimiento y poder darle a nuestra sociedad el aporte cultural que su actividad genera.

Otros centros de enseñanza musical tampoco aportan, de manera considerable, al establecimiento de una cultura musical dentro de la sociedad peruana, logrando únicamente formar estudiantes con conocimientos musicales generalmente básicos, pero

sin ningún aporte al mejor desenvolvimiento de esta manifestación cultural y menos a la participación de la sociedad, debido a que los locales con los que cuentan en muchos casos hacen que el desarrollo de la actividad musical sea ínfima, por no decir precaria y sin ningún tipo de infraestructura que aporte al desarrollo de este arte.

En cuanto a los proyectos arquitectónicos existentes para el CNM, si bien es cierto buscan una mejora en cuanto a los espacios físicos en los cuales desarrollar la enseñanza musical, no manifiestan una preocupación mayor por darle al CNM un lugar propio en el cual poder desarrollar las actividades que el mundo requiere.

Una infraestructura que genere nuevas perspectivas en cuanto a la educación musical, así como la facilidad de contar con ambientes donde desarrollar actividades que permitan a la sociedad participar de esta actividad social cultural

Estudio demográfico del conservatorio nacional de música⁴

ESPECIALIDADES	1980			1999 - 2			2005 - 2			2007 - 2		
	SECCION DE ESTUDIOS		TOTAL	SECCION DE ESTUDIOS		TOTAL	SECCION DE ESTUDIOS		TOTAL	SECCION DE ESTUDIOS		TOTAL
	FBT	FP		SEPN	SEPJ	SUP	SEPN	SEPJ	SUP	SEPN	SEPJ	SUP
ARPA	2	0	2	0	0	0	0	0	0	0	2	5
FLAUTA	1	13	14	7	4	6	17	7	3	5	15	3
FLAUTA DULCE	33	0	33									
OBOE	4	4	8	3	2	0	5	2	3	0	3	2
CLARINETE	5	7	12	4	6	6	16	4	4	6	4	5
FAGOT	1	5	6	0	2	2	4	0	2	2	4	3
SAXO	0	0	0	1	6	0	7	1	8	0	9	1
CORNO	9	3	12	3	2	1	6	3	0	2	5	3
TROMPETA	4	12	16	2	7	1	10	1	8	1	10	1
TROMBON	2	6	8	0	8	3	11	0	3	5	8	0
TUBA	0	0	0	0	2	0	2	0	2	0	2	0
VIOLIN	51	15	66	14	7	11	32	13	7	12	32	21
VIOLA	0	4	4	1	0	2	3	1	0	2	3	1
VIOLONCELLO	4	3	7	10	2	1	13	9	2	1	12	9
CONTRABAJO	10	0	10	0	2	1	3	0	1	1	2	0
PERCUSION	1	9	10	8	3	4	15	8	4	3	15	12
PIANO	85	31	116	29	11	10	50	28	14	8	50	26
GUIARRA	19	21	40	10	14	11	35	6	13	9	28	8
CANTO	0	30	30	0	5	7	12	0	4	6	10	0
DIRECCION CORAL	0	0	0	0	0	3	3	0	0	3	3	0
COMPOSICION	0	23	23	0	5	13	18	0	4	14	18	0
EDUCACION MUSICAL - DIR. COROS	0	50	50	0	6	18	24	0	6	20	26	0
EDUCACION MUSICAL - DIR. BANDAS	0	0	0	0	0	4	4	0	0	2	2	0
TOTALES	231	236	467	92	94	104	290	83	88	102	273	104

⁴ Información estadística facilitada por la Dra. Maria Isabel Dávila – Secretaria Académica – Conservatorio Nacional de Musica.

CAPITULO VIII

8. CONSIDERACIONES TÉCNICO-ACÚSTICAS

Desde la formación de la tierra existieron las fuentes del sonido: el movimiento de las olas del mar, la erupción de un volcán o la formación de una falla geográfica. Mas el desarrollo del mundo de los sonidos, en tanto sensaciones, ha sido paralelo al desarrollo del hombre.

La acústica a través de los siglos, siempre tuvo una respuesta a las sucesivas expresiones arquitectónicas, de cada época. Sin embargo, el incremento de las fuentes de ruido, producto del repentino desarrollo industrial y científico ha hecho que los espacios habitables se vean invadidos por este contaminante sonoro, siendo aceptados como algo cotidiano y normal, sin considerar sus serios y perjudiciales efectos.

Esto ha contribuido a que la acústica adopte una posición trascendental en el control ambiental de los espacios interiores y exteriores, en los que se desenvuelve el ser humano, esto es en su hábitat.

Criterios de diseño acústico

Determinados por la naturaleza del sonido, o por el espacio donde se produce el fenómeno sonoro, siendo los locales de audición donde mayormente y es más importante la perfecta comunicación entre emisor y el receptor, es importante reconocer los elementos que hacen posible esto:

Para auditorios

- **Volumen de aire:** variable de acuerdo al tipo de función.
- **La fuente:** variable en tipo, ubicación y numero
 - La voz humana(aulas, sala de conferencias, teatros, iglesias o capillas)
 - Instrumentos musicales (teatros líricos, sala de conciertos, salón de bailes)
 - Sistemas electroacústicos (cines, discotecas, pubs, en los locales anteriores con apoyo electroacústico)
- **Receptor(es):** debemos conocer su tipo, número y ubicación.

Para aulas de instrucción musical

Pudiendo se para cuerdas, para piano o para viento y voz hablada, esto quiere decir que el tratamiento que tenga cada cubículo será distinto.

Para el diseño se tomará en cuenta:

- La poca intensidad de la palabra, requiere verse reforzada por convenientes reflexiones.
- Consideraremos hacia quien esta dirigido, la edad, el numero y el tipo de enseñanza.
- Las superficies inmediatas al orador y gran parte del techo o cielo raso tendrán que ser reflectantes.
- Será importante también lo que nos determina el cálculo de la acústica gráfica.

- Evitar la penetración de la onda sonora, para evitar la interferencia entre cubículo y cubículo
- Tratamiento de absorción del sonido, para evitar vibraciones por eco
- Conseguir cierta resonancia del instrumento.
- Uso de corredores, clósets, depósitos como aislantes.
- Evitar cuartos de equipos mecánicos vecinos.
- Evitar el uso del techo para equipo de aire acondicionado.
- Usar puertas macizas y selladas.
- Tratar los corredores y antesalas con material absorbente.

Para salas de grabación

Requieren un tratamiento acústico especial. La sala de grabaciones, tratada en paneles difusores de sonido (convexos y planos) y las cuatro esquinas protegidas con paneles absorbentes convexos.

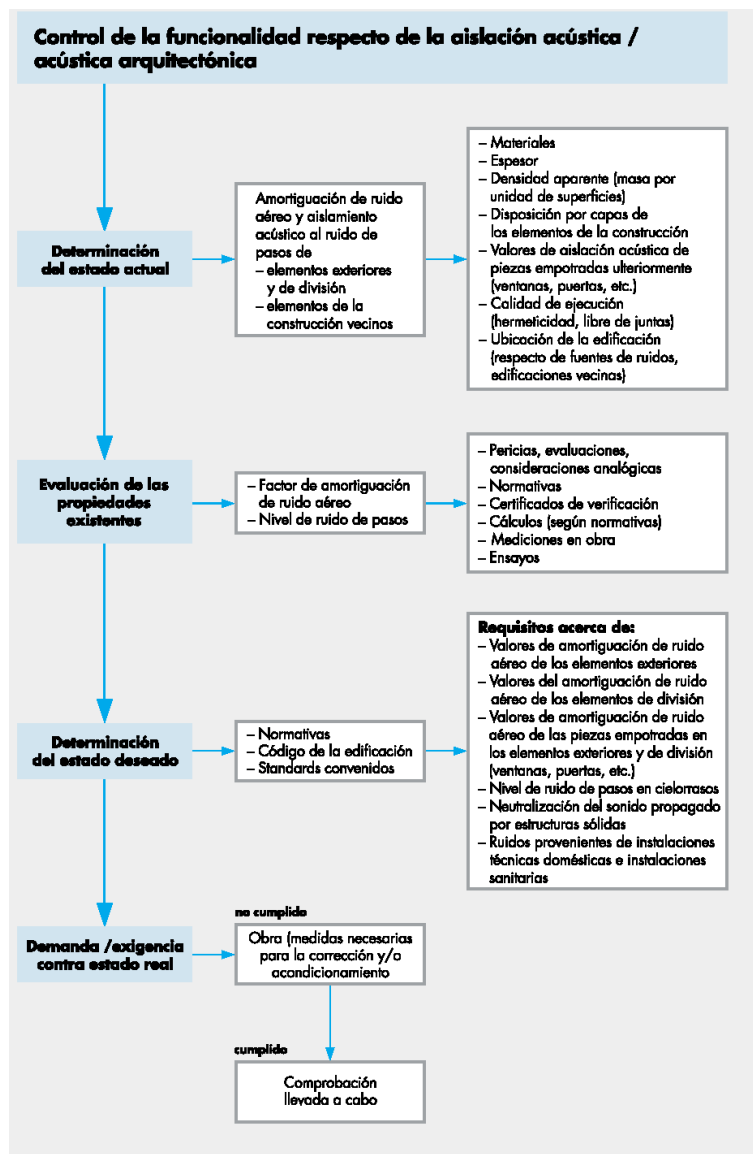
Para locales al aire libre

Debe considerarse el probable uso de conchas acústicas. Los elementos y factores determinantes serán:

- Materiales, si el piso es de madera y tiene una altura superior a los 20 cm podría actuar como caja de resonancia y mejorar la emisión. Las superficies de agua sirven como plano reflejante dado a que su coeficiente de absorción es bajísimo 0.01 para frecuencias bajas y 0.02 para frecuencias altas. La utilización de una pared lisa tras la orquesta refuerza convenientemente la emisión.

- Tornavoz, elemento que sirve de refuerzo de la intensidad de la emisión, dependiendo de la inclinación que adopte se tendrá una mayor o menor distancia a alcanzar y la divergencia de los laterales determinará la amplitud de la radiación.
- Nivel de ruido, la existencia de edificaciones vecinas ocasiona muchas veces problemas de eco, debido a la poca capacidad de aislamiento, un nivel tolerable sería el de 40 decibelios.
- Velocidad del viento, afectado notablemente, si el ambiente está en calma la inteligibilidad será de 75% a lo largo del contorno externo. Si estuviera a una velocidad de 8 a 11 m/s se reduce en casi un 50%.
- Grado de humedad, una humedad relativa deseable es de 50%, la atenuación debido a la viscosidad disminuye con el aumento de la humedad relativa, para un clima seco atenuará en mayor grado que un clima húmedo.
- Uso de altavoces, la distribución de los mismos será de acuerdo a las características del mismo.

Criterios del control de ruido



CAPITULO IX

ANÁLISIS URBANO

9.1. Criterios de localización

Orientado para hacer un estudio macro urbano a fin de seleccionar alternativas de localización del proyecto.

Tomándose en cuenta:

- **Accesibilidad** desde cualquier distrito, tomando en consideración que casi la totalidad del alumnado hace uso del transporte publico para llegar al CNM.
- **Emplazamiento**, que la ubicación del CNM. este un terreno con zonificación favorable para el planteamiento y desarrollo del proyecto.
- Que el terreno cumpla con los requerimientos de área exigidas en el programa preliminar.
- Que el ataque sonoro tanto del CNM hacia el entorno y viceversa sea el más favorable.
- Presencia urbana
- Alteración positiva de la dinámica distrital.

9.2. Alternativas de localización en la ciudad de Lima

9.2.1. Opción 1: El Malecón Cisneros



El área de estudio pertenece al malecón de Miraflores, franja costera que interconecta los Barranco y San Isidro.

Antecedentes y estudios existentes realizados en el Malecón Cisneros.

Proyecto de la Costa Verde

Esta área específica está considerada como una zona de recreación extra urbana, sujeta a una reglamentación rigurosa y especial, zona que ha sido objeto de profundos estudios, como el realizado para el proyecto de la Costa Verde 1995-2010.

Dicho reglamento norma toda el área comprendida entre La Punta en el Callao y la playa La Herradura en Chorrillos, desde la línea de alta marea hasta la parte superior de los acantilados.

El terreno propuesto se haya en la denominada Zona C: comprendida entre la base de los acantilados y su parte superior.

El reglamento considera este sector como ZHP-zona de recreación pública y ZRE2-zona de reglamentación especial 2, la cual admite dentro de sus usos de suelo la edificación de auditorios, coliseos para espectáculos y museos.



Este estudio proporcionó datos en cuanto a la estabilidad de los taludes, forma de tratamiento de los mismos, referencias de resistencia de suelo, así como otras recomendaciones para la edificación en dichas zonas, mediante una propuesta de uso de suelo, habilitación de servicios urbano y arquitectónico en dicha franja costera.

Análisis del contexto urbano. El distrito de Miraflores.

Debido a las características del proyecto se requiere determinar como se articula cada sistema, nodo e hito existente ya que alteraría la dinámica distrital por la importancia como centro cultural de ámbito y representatividad nacional.

Principalmente tiene dos sistemas nodales multifuncionales que identifican y dan carácter al distrito, el primero conformado por el centro

miraflorino, núcleo alrededor del cual giran muchas actividades, nodos culturales recreativos, a lo largo del malecón, un importante nodo recreativo temporal de nivel metropolitano, hitos de mucha importancia por la imagen que dan del distrito: los óvalos el Faro de la Marina, que da carácter a toda la zona costera de Miraflores. Las vías colectoras, tienen un carácter comercial interdistrital.

9.2.2. Opción 2: Depósitos Municipales de San Isidro



La autoridad municipal destinó la franja costera a los servicios del distrito, estableciendo al borde del acantilado, el depósito municipal y el mercado de productores (1948-1955). En 1981 a 1983, el alcalde proporcionó a los empleados y obreros trabajadores del distrito, terrenos ubicados en la plataforma superior de la Costa Verde como vivienda temporal. (las características del estudio de este terreno son las mismas que las planteadas para terreno de Miraflores)

Análisis del contexto urbano. El distrito de San Isidro

Planteado dentro de una zona urbana del distrito de San Isidro ya consolidada, y que podría formar parte y articularse dentro de una serie de proyectos planificados a todo el margen de la Costa Verde (plan Costa Verde). De un análisis previo de como se articula con relación a cada sistema y nodo existente, determino que:

El nodo más importante es el financiero, quedando en un segundo lugar el de vivienda. Distrito vinculado directamente con el distrito de Miraflores tanto por la ubicación como por el sistema vial. Entre las vías principales que comunican esta parte del distrito tenemos la Av. Del Ejército que comunica San Miguel y Miraflores, la Av. Salaverry que la conecta con Lima, Jesús María, Lince y Pueblo Libre. Avenidas como José Pardo y Angamos que la conectan con Surco.

9.2.3. Opción 3: Margen izquierda del Río Rímac (Abancay y Amazonas)



Sector es de propiedad municipal, pero actualmente ocupado y usado como depósito de ENAFER y de la Policía Nacional.

Sector comprendido dentro del plan maestro de desarrollo urbano del Cercado de Lima, en el sector X del centro histórico, zona de reglamentación especial.

Antecedentes y estudios existentes realizados en las riberas del río

Rímac. Plan Maestro de Desarrollo Urbano del Cercado de Lima

Comprende dos etapas:

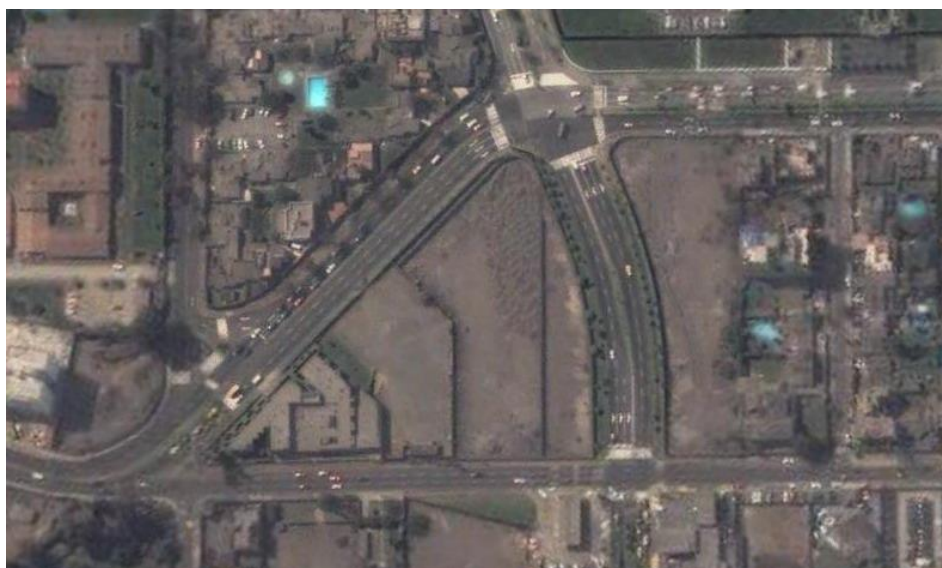
Programa de recuperación del medio ambiente (Proyecto Especial del Río Hablador). Este estudio comprende la habilitación de las dos márgenes del Río Rímac, mediante la arborización de las mismas, complementándose con la construcción y planteamiento de servicios, zonas de recreación como plazas y alamedas así como proyectos de baja escala. Programa de Recuperación del Centro Histórico de Lima (proyecto de puesta en valor de monumentos y estudio de población) Incluyó todo un estudio de tipo urbano. Estudio del casco urbano, para su recuperación y conservación. Un estudio de densidad poblacional, con una reglamentación y zonificación respectiva agrupándolos en sectores de acuerdo a sus características.

Análisis del contexto urbano. El distrito de Lima

La articulación del proyecto con el entorno histórico- arquitectónico puede ser favorable, dado a que podrían reforzarse mutuamente, alterar la dinámica urbana de forma positiva.

El distrito posee dos sistemas nodales diferenciados, y que identifican al centro de la ciudad de Lima, el primero conformado por la zona comercial y de viviendas, teniendo como limite el eje de la Av. Abancay y el segundo por un centro polifuncional determinado por centro histórico - gubernamental de Lima. Las principales vías colectoras tienen un carácter educativo y comercial, actividades identifican a la zona.

9.2.4. Opción 4: Av. El Derby y la Encalada



(en el terreno elegido no existen estudios previos).

Se encuentra hacia el sur-este de la ciudad de Lima, en el distrito de Santiago de Surco. El terreno se ubica en una zona comercial - residencial. Expuesto al ruido y bullicio de las avenidas que la circundan, que perturbarían con toda seguridad el desarrollo natural de la actividad en el Conservatorio.

El terreno pertenece al área de estructuración III, con una zonificación C-3, con posibilidad de variar su uso a R-5 ó R-6.

Análisis del contexto urbano. El distrito de Santiago de Surco

Los sistemas nodales son básicamente tres, siendo el primero de ellos de carácter educativo (colegios), el segundo de carácter educativo – comercial (Universidad de Lima y Jockey Plaza) y el tercero comercial hospitalario (hospitales y CC. El Polo)

El tránsito es mediano y a veces pesado, en el día muchas veces presenta aglomeraciones y congestión de automóviles, el ruido provocado por el tránsito es moderado.

La accesibilidad al local de conservatorio nacional de música estaría dada principalmente por la Av. Primavera, dado a que esta, es una avenida que recorre una gran parte de la ciudad en dirección este oeste y cruza la Panamericana Sur la cual se conecta con la Av. Circunvalación, estos dos son importantes ejes que conectan el cono sur y el cono norte.



Se tienen vías arteriales que se conectan, finalmente con la Av. Primavera. Estas arterias, también principales, son la Av. El Polo, Av. El Cortijo y la Av. La Encalada.

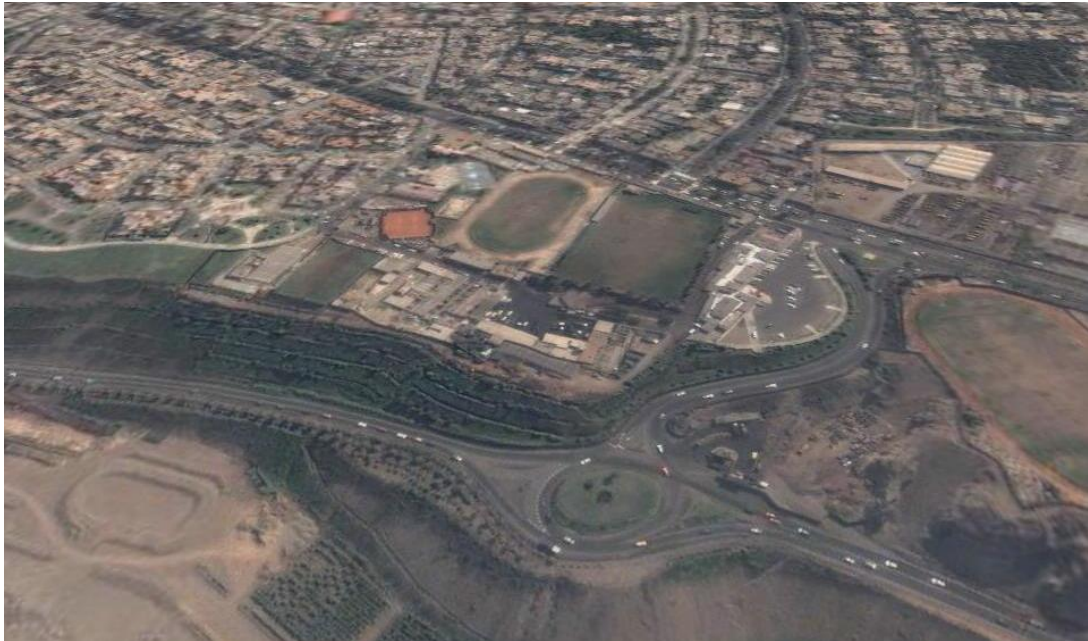
Si nos referimos al transporte público puede decirse que este es suficiente. Es importante resaltar que estas avenidas cruzan una serie de arterias que conectan con suma facilidad el resto de la ciudad. Esto

facilita el transporte de alumnos y usuarios desde distintos puntos de la capital. La avenida Javier Prado se comunica con la Av. El Golf desembocando en la Av. El Polo. La Av. La Encalada da un fácil acceso hacia el resto de Monterrico, Camacho, La Molina y Ate.

ASPECTOS A EVALUAR	OPC 1: MALECON CISNEROS	OPC 2: MARGEN DEL RIO RIMAC	OPC 3: AV. EL DERBY Y LA ENCALADA	OPC 4: DEPOSITOS Y LA ENCALADA
AREA DISPONIBLE	5000 M2	MAS DE 7500 M2	6200 M2	5200 M2
ZONIFICACION	USOS ESP. ZT-2	USOS ESP.	C-3	USOS ESP. ZT-2
REGIMEN DE PROPIEDAD	PUBLICA	MUNICIPAL	PRIVADA	MUNICIPAL
ACCESIBILIDAD	VIAS SEC.	VIA SEC.	VIA PRINC.	VIAS SEC.
ATAQUE SONORO	MODERADO	MOLESTO	MODERADO	MODERADO
PRESENCIA URBANA	MEDIANA	ALTA	ALTA	MEDIANA
ALT. DINAMICA DISTRIT.	MEDIANA	FAVORABLE	FAVORABLE	FAVORABLE

CAPITULO X

EL TERRENO EN EL DISTRITO DE SAN ISIDRO



10.1. Descripción del distrito

10.1.1. Reseña histórica del distrito

Resulta importante exponer una breve reseña de la historia del distrito para establecer sus características y comprender el problema de la poca importancia que se le ha dado a la franja costera.

Se levanta sobre lo que fueron los fundos rústicos de San Isidro y San José de Huatica o Miraflores, asentados en la región precolombina de Huatica, que en lengua indígena significa: "Ciudad del Mal Espíritu"

donde se había establecido el Señorío de los Huallas que tuvo como cacique a Puglia Caxa.

En tiempos de la colonia, al hacerse el primer reparto de tierras, la región Huallas fue adjudicada al muy noble señor Nicolás de Rivera, "El Mozo", fundador de la Ciudad de los Reyes. En el año 1560, don Antonio de Rivera, Procurador General, Alcalde y Maestro de Campo de Gonzalo Pizarro, trajo los primeros olivos que dieron lugar al nacimiento del Bosque del Olivar.

Esta propiedad, antes de tomar el nombre de su propietario el Conde de San Isidro, quien la adquirió en 1777, llevó el de sus anteriores dueños, entre ellos el de Martín Morón, don Pedro de Olavarrieta, don Tomás de Zumarán y don Antonio del Villar. En el año 1853 pasó a poder de don Gregorio Paz Soldán, y finalmente a manos de los señores Moreyra y Paz Soldán.

En 1920, San Isidro abre sus calles hacia Lima y Miraflores, ya que estando Augusto B. Leguía en la presidencia de la República, hizo construir la avenida que en ese entonces llevaba su nombre y que ahora es la Av. Arequipa, como principal vía de comunicación entre Lima y los entonces denominados "balnearios del sur". Por esa época los automóviles empezaban a multiplicarse como medios de transporte privado, facilitando el acceso externo a San Isidro y la circulación por sus espacios internos.



Este mismo año se formó la Compañía Urbanizadora San Isidro Limitada, encomendándose el proyecto de urbanización al escultor de Manuel Piqueras Cotolí, que concibió un plano variado e irregular con el afán de conseguir un barrio pintoresco y seguramente con la ilusión de que presentara un aspecto arquitectónico de cierta unidad y carácter.

La primera urbanización se extendió alrededor de El Olivar a lo largo de los Conquistadores y del Ovalo de la cuadra 28 de la avenida Arequipa. Dentro del mismo parque se separaron la venta de 41 manzanas de diversos tamaños, con un área de 22,400 m².

En 1924 se autorizó la urbanización Orrantia, que constituyó un barrio de importancia con una avenida de primera categoría, como Javier Prado. En 1925 se creó la urbanización Country Club, con el edificio y el campo de Polo respectivamente, que formaron otro centro de gravedad del distrito.

Posteriormente, las urbanizaciones de San Isidro, Orrantia y Country Club se segregan de Miraflores y pasan a formar el nuevo distrito creado por DL.7113 del 24 de Abril de 1931 y cuyo primer concejo se instaló el 2 de Mayo del mismo año, siendo su primer Alcalde el Dr. Alfredo

Parodi. La población de 1931 fue de 2,131 habitantes; y el censo de 1940 arrojó una cifra de 8,778 pobladores, que en la actualidad llega a 59,482 habitantes hasta junio del 2000. El proceso de renovación urbana que se ha venido produciendo espontáneamente, el año 2001 se aprobó el Plan Urbano y de Zonificación que con vigencia hasta el año 2010 el cual busca garantizar el carácter residencial del distrito a la vez de permitir la inversión privada en pro de su desarrollo.



Antes del plan urbano, el distrito había evolucionado de forma mediterránea, descuidando la periferia, el descuido se hizo más patente en lo concerniente a la franja costera que delimita San Isidro ante el Océano Pacífico.

De hecho, las autoridades distritales han tratado el espacio adyacente al litoral como un área relativamente marginalizada y carente de elementos estructurales facilitadores de su desarrollo urbano, así como carente de elementos articuladores de la ciudad y el mar. Como casi todo Lima, San Isidro es un área urbana que ha vivido y vive prácticamente “de espaldas al mar”, sin aprovechar el potencial urbanístico, paisajista, turístico, etc. de esta importante zona distrital.

10.1.2. Ubicación geográfica

La extensión superficial de San Isidro es de 11.10 Kms² Su ubicación geográfica se reconoce por las siguientes coordenadas:

- Latitud: entre los 11°42' y 12°06' Latitud Sur
- Longitud: entre los 76°31' y 77°02' Longitud Oeste
- Declinación magnética: 6° 56' 30"

10.1.3. Población

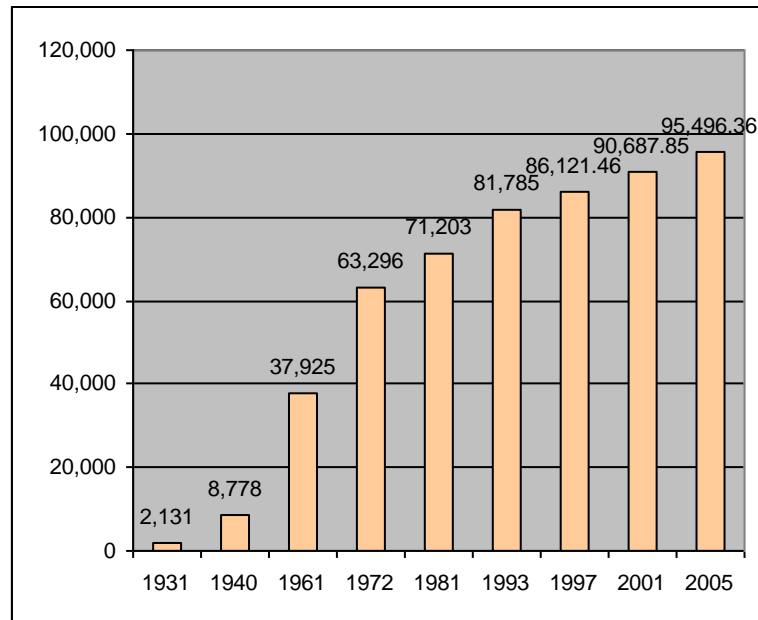
A inicios del año 2003 la población de San Isidro se estima en el orden de 92,000 hab. Para el año 2005 se proyecta una población del orden de 95,000 hab. Esta situación y proyecciones se calculan considerando la evolución demográfica del distrito desde 1931.

Tabla N° 1

Evolución de la población de San Isidro.

Proyecciones 1931-2005.

AÑO CENSAL	DISTRITO DE SAN
1931	2,131
1940	8,778
1961	37,925
1972	63,296
1981	71,203
1993	81,785
1997*	86,121.46
2001*	90,687.85
2005*	95,496.36

Evolución demográfica de San isidro 1920-2010**10.1.4. Estructuración urbana - Uso de suelos**

Actualmente, San Isidro se ha convertido en uno de los distritos más pujantes de Lima Metropolitana. Constituye hoy uno de los centros comerciales financieros más importantes del país. Sede de muchas instituciones e importantes empresas privadas y estatales así como embajadas.

La disminución de la tasa de crecimiento poblacional se mantiene desde 1981, lo cual indica que San Isidro tiende a consolidarse demográficamente como un área de bajo crecimiento en el contexto de Lima, debido principalmente a los cambios de usos del suelo y al aumento de zonas distritales donde tienden a predominar las actividades empresariales sobre las residenciales.

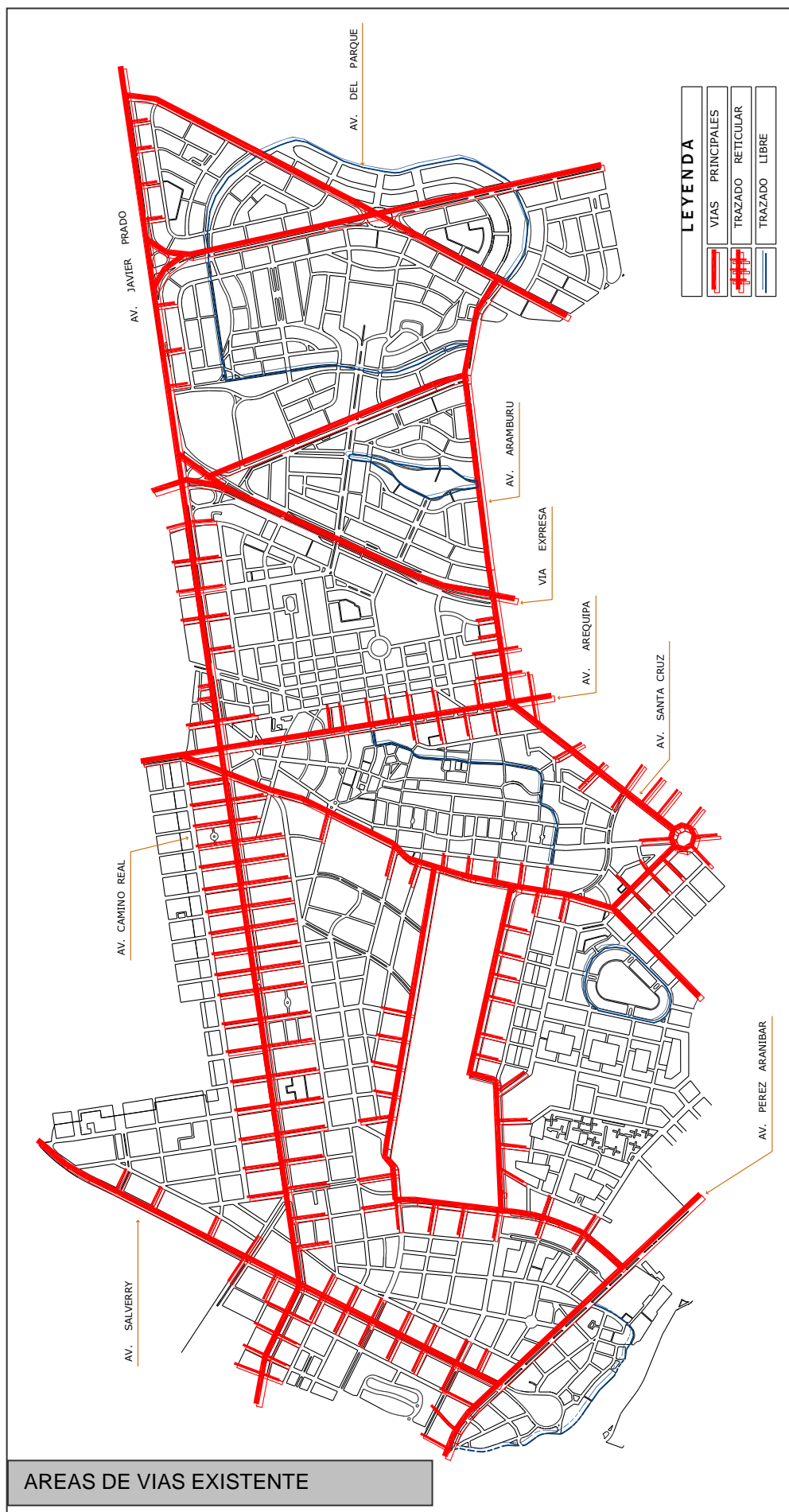
10.1.5. Equipamiento urbano

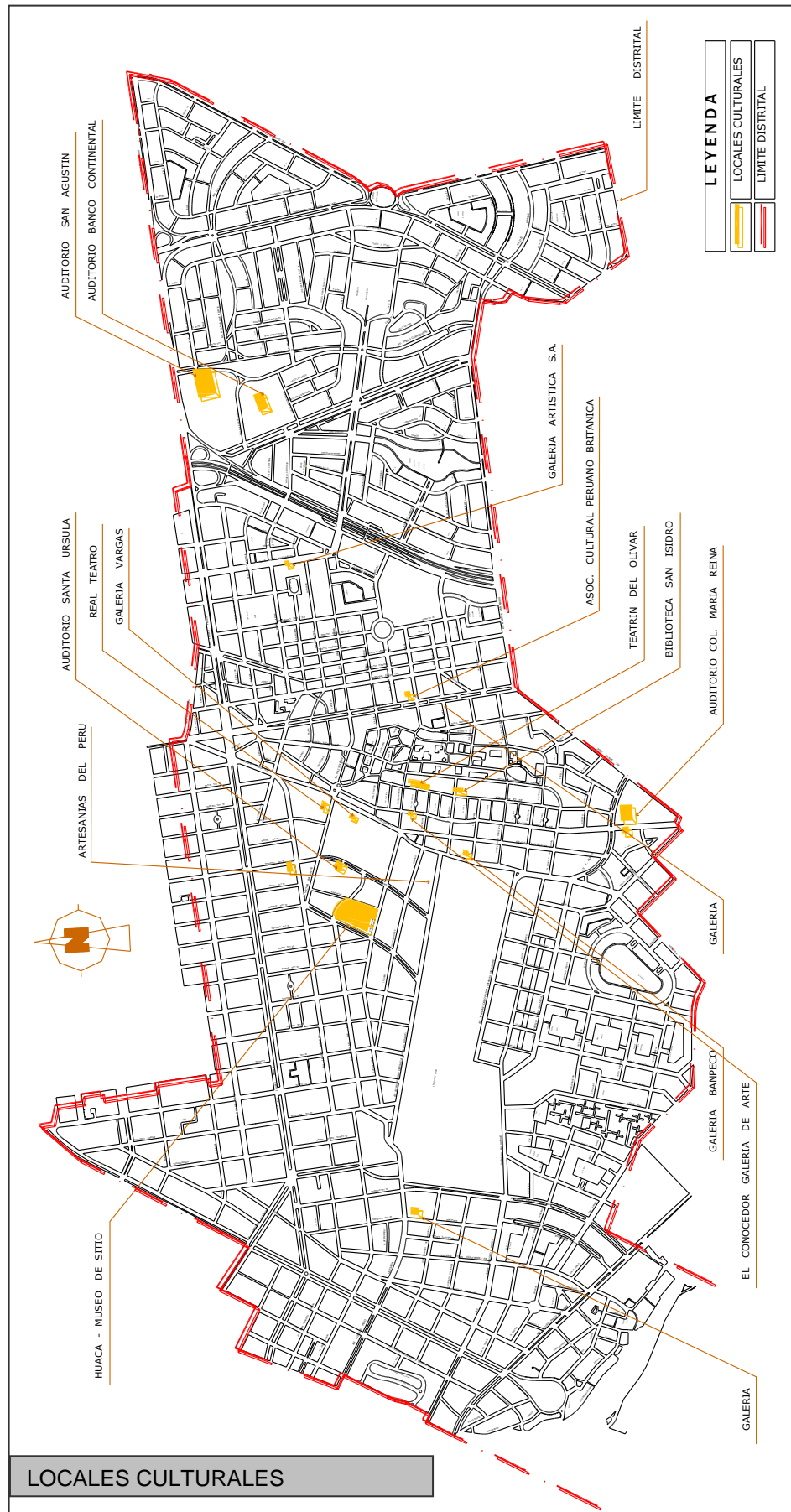
El Distrito de San Isidro muestra la siguiente información estadística que, en general, nos da la idea global de su actual desarrollo:

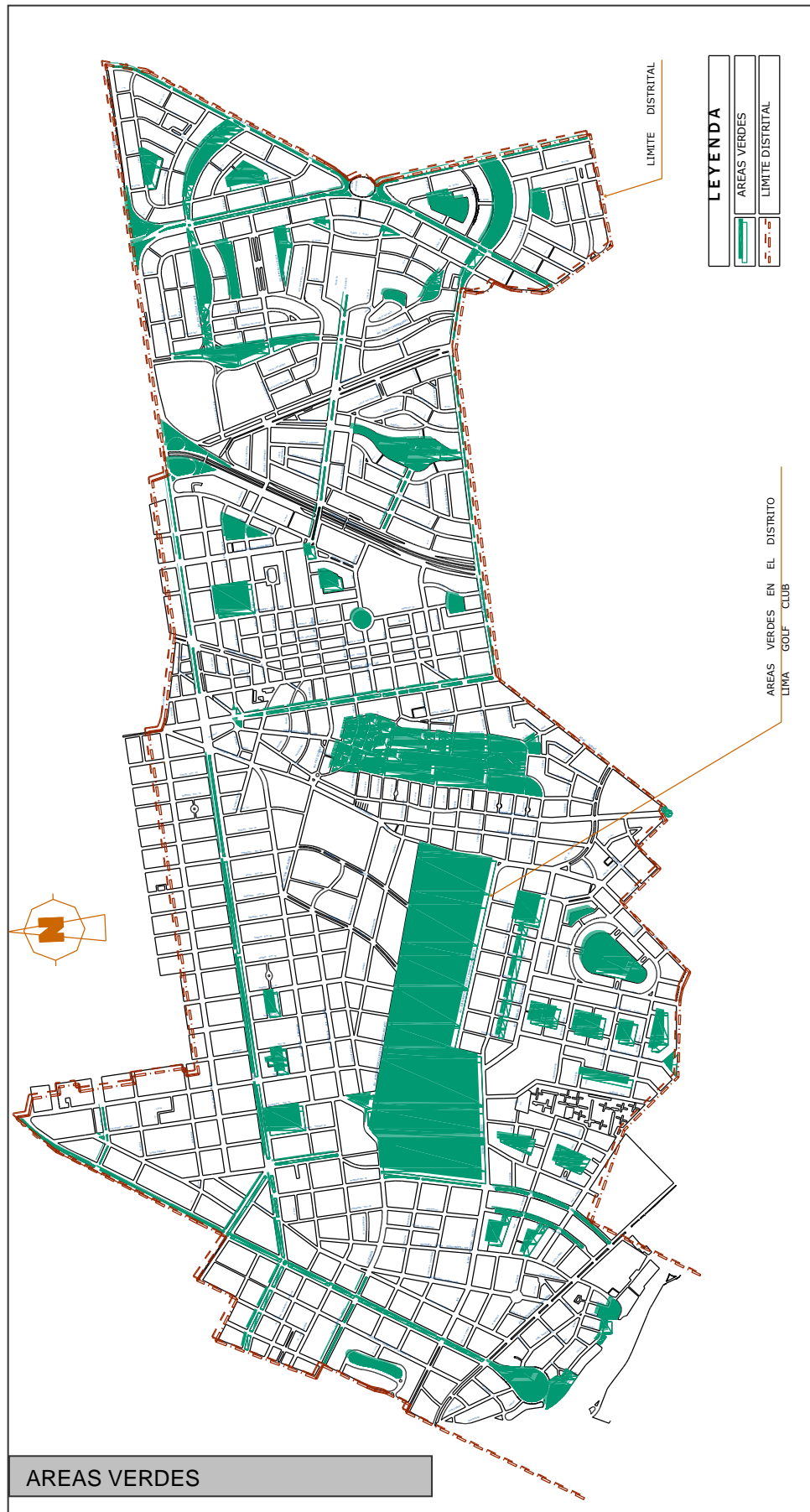
- 28 residencias de embajadas.
- 21 Bancos Principales, 50 Agencias Bancarias, 5 Administradoras de Fondos de Pensiones y 6 Sociedades Agentes de Bolsa, todo lo cual califica al Distrito de San Isidro como el Centro Financiero del Perú.
- 9 Hoteles de 5 Estrellas y 34 Hoteles y Hostales de otras categorías; 34 Restaurantes y 15 Centros Nocturnos de Diversión. Centros Comerciales, Grandes Tiendas, Supermercados.
- Dotación de grandes áreas verdes / Plazas
- Estacionamientos de servicio público.
- 15 Iglesias Católicas, Sinagoga y otros credos religiosos.

10.1.6. Estructura vial

No hay relación directa con el litoral salvo el acceso vehicular existente por la prolongación de la avenida Portillo hacia el Circuito de Playas, que articula la parte superior del acantilado con la inferior. No existen bajadas peatonales ni tratamiento paisajístico. En los últimos años se vienen realizando trabajos específicos de estabilización de los acantilados y defensas del litoral. En el entorno inmediato se encuentra equipamiento deportivo y de recreación pasiva, como el estadio municipal de San Isidro y el parque Pera del Amor.







10.2. Descripción del terreno en el marco del Plan Costa Verde

Tomando en cuenta los criterios de localización se eligió el terreno ubicado entre las cuadras 15 y 17 de la Av. Del Ejercito, comprendido por el estadio municipal, el mercado de productores, el establecimiento de seguridad ciudadana (serenazgo), oficinas, talleres y depósitos municipales; viviendas de los obreros trabajadores del municipio, la estación de bomberos y la planta de recolección de basura. El uso de suelo que tiene en la fecha no esta acorde con el plan de desarrollo de la Costa Verde, ni del distrito. La ubicación, así como las características de este terreno, sumamente devaluado por el uso actual, hacen que sea perfecto para el proyecto propuesto. No obstante, cabe mencionar la necesidad de reubicación de los servicios instalados que son sumamente importantes para el funcionamiento del distrito, a un área periférica de menor valor.

10.2.1. Definición y alcances

La franja del litoral metropolitano, incluido el mar, denominada «Costa Verde», en un ámbito geográfico cumple un rol social en la ciudad capital, a través de la función de Recreación Metropolitana, establecida en el Plan de Desarrollo Metropolitano Lima Callao 1990-2010.

El ámbito de la Costa Verde, de acuerdo con su rol y función asignada en el Plan de Desarrollo Metropolitano, constituye patrimonio colectivo de la ciudad capital. Dentro del objetivo primordial de promover a la comunidad metropolitana la obtención de mejores niveles de vida,

relacionados entre otros con: la recreación, el deporte, el esparcimiento y las diversas actividades.

10.2.2. Delimitación territorial e integral

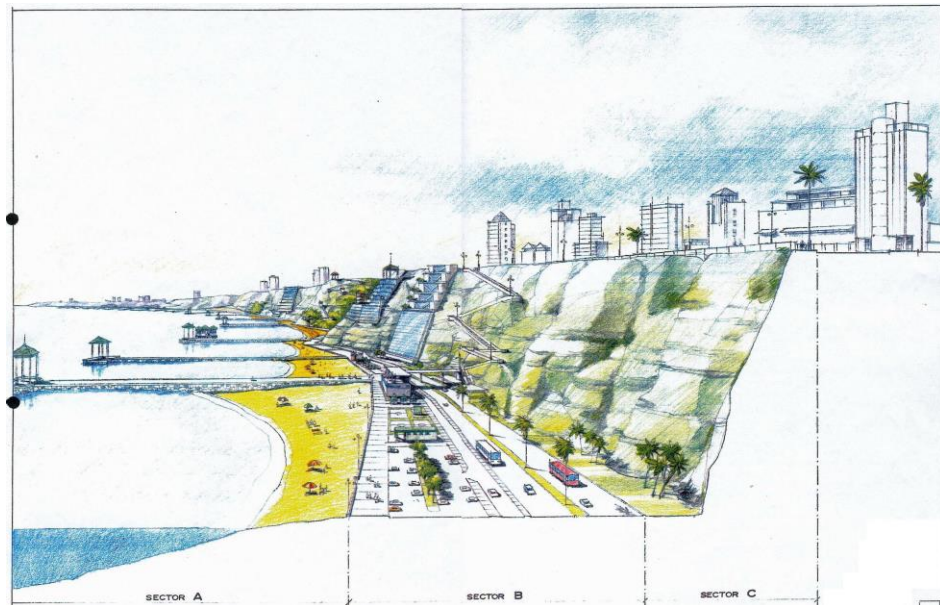
El ámbito de la Costa Verde está constituido por la franja ribereña de la bahía de Miraflores, comprendida desde el cerro La Chira, perteneciente al distrito de Chorrillos, hasta la saliente del distrito de La Punta, perteneciente a la Provincia Constitucional del Callao.

10.2.3. Zonificación y normativa vigente

El Plan de Desarrollo Metropolitano Lima Callao 1990-2010, a partir de su aprobación y puesta en vigencia, calificó el ámbito de la Costa Verde como zona de Reglamentación Especial (ZRE) para fines recreacionales de carácter metropolitano. Los usos permitidos, señalados en el Reglamento Nacional de Construcciones, son referidos al equipamiento recreacional de jardines, lagunas, bosques, parques, juegos infantiles y campos deportivos, permitiéndose la instalación de locales complementarios para todos estos usos. Dicho reglamento norma toda el área comprendida entre la Punta en el Callao y la playa La Herradura en Chorrillos, desde la línea de alta marea hasta la parte superior de los acantilados. El terreno propuesto se haya en la denominada Zona C: comprendida entre la base de los acantilados y su parte superior.

El reglamento considera este sector como ZHP-zona de recreación publica y ZRE2-zona de reglamentación especial 2, la cual admite dentro

de sus usos de suelo la edificación de auditorios, coliseos para espectáculos y museos. El proyecto esta dentro de esta categoría por lo que no habría inconveniente en la habilitación del mismo.



10.2.4. Accesos y vialidad

El proyecto presenta dos accesos principales: el acceso desde la ciudad y específicamente desde la Av. Del Ejército, y el acceso desde el Circuito de Playas ubicado en la Costa Verde.

El acceso por la Av. Del Ejército es el principal conectando el proyecto con la vía interdistrital Av. Del Ejército y con los flujos por la Av. Coronel Portillo, y también al propósito de atender los flujos procedentes de los distritos colindantes de Magdalena y Miraflores. La Av. Del Ejército, presenta insuficiente ancho de vía (dos carriles en cada sentido de circulación), ineficiente al tránsito vehicular; las conexiones de la vía con las calles y otras avenidas distritales, que son a nivel y presentan señalización insuficiente, así como irracionalidad en la semaforización, este acceso presenta dificultades y obstáculos, sugiriendo la conveniencia

de remodelar el tramo distrital de la Av. Del Ejército, así como proporcionar una vía auxiliar para el paradero del tránsito público, para aportar mayor fluidez y seguridad en el tránsito vehicular y peatonal.

El acceso desde el Circuito de Playas, que conecta la Av. Del Ejército con el litoral, es contiguo al área del terreno y asimismo constituye el límite entre los distritos de San Isidro y Miraflores. Este acceso también presenta dificultades y limitaciones, puesto que la conexión con la Av. Del Ejército se realiza de manera inconveniente, ya que es una intersección a nivel y sin semaforización.

En la parte baja de la Costa Verde el acceso presenta menor dificultad porque se ha ejecutado una pequeña rotonda que ayuda a canalizar los movimientos del tránsito vehicular. Por otro lado, el principal problema de este acceso lo constituye su fuerte pendiente en la vía de ascenso/descenso desde y hacia el Circuito de Playas, que cuenta además sólo con dos carriles de circulación, lo que disminuye su capacidad de servicio. Los flujos de circulación vehicular por las vías de acceso al proyecto son relativamente elevados, sobre todo en las horas punta del día. En la Av. Del Ejército, en dirección de Magdalena a Miraflores. Por su parte, en el acceso del Circuito de Playas a San Isidro, en dirección del Circuito de Playas a la Av. Del Ejército.

En conclusión, los accesos externos al área del proyecto presentan limitaciones y deficiencias de trazo, capacidad de uso y estado de conservación, significando un obstáculo para la accesibilidad al Conservatorio.



10.2.5. Infraestructura de servicios

Debido a que en el terreno elegido actualmente se ubican los Depósitos Municipales, zona de oficinas de carácter administrativo, áreas de procesamiento de basura, se encuentra adecuadamente prevista la dotación de servicios de agua, desagüe, energía eléctrica, limpieza y seguridad, para el proyecto del Conservatorio, tomándose en cuenta para la adecuación de los mismos.

10.3. Características físicas del terreno

10.3.1. Riesgo sísmico-topografía y calidad de suelo

En dicho estudio se señalan valores generales de capacidad de carga por sectores muy amplios de acuerdo a los estudios geotécnicos realizados que indico a continuación a modo de extracto. Se estima a nivel preliminar que el terreno tiene una capacidad de carga que varia entre 0.8 a 1.5 Kg./m². (a confirmar para la zona del terreno).

Se encuentra una formación geológica de depósitos fluvial-deltáicos, del Cuaternario, en forma de bancos de cantos rodados redondeados, gravas y arenas, correspondientes a lechos y canales fluviales rellenos.

Estos depósitos se extienden desde el Callao hasta Chorrillos, formando los acantilados gravosos y el fondo del mar adyacente.

Asimismo, las barrancas muestran que el terreno está constituido también por el tipo continental de arenisca conglomerada, tierras arcillosas, arena y limos. En el terreno el acantilado es una geoforma originada por la

erosión de las masas de sedimentos que bordean el mar. En el acantilado se han formado depósitos de travertino seco, relacionado a la pérdida del flujo de aguas antiguamente existente hacia el mar. Por ello el acantilado, desprovisto de una cobertura de vegetación natural, se encontraba expuesto a la erosión eólica y a derrumbes, pero en el área del terreno se ha hecho notables esfuerzos por prevenir esta situación, mediante la forestación de la zona.

10.3.2. Condiciones climáticas

El clima juega un papel importante para el diseño del conservatorio, su ubicación frente al mar, alta humedad relativa, un frente totalmente libre atacado por el viento, así como muchas horas de soleamiento, hacen que este proyecto asuma estas variables como factores decisivos en el diseño.

Precipitación

La precipitación, se mide en altura de lluvia caída sobre una determinada superficie, generalmente en milímetros (mm), es un dato característico del clima pero no de especial importancia para nuestro estudio ya que los niveles de precipitación en Lima son excesivamente bajos y no afectan en gran parte el diseño de edificios.

Basándose en un estudio previo proporcionado por el SENAMHI se tiene que: en los meses de invierno Junio y Agosto la más alta precipitación promedio fue de poco mas de 3mm.

Humedad

La humedad es vapor de agua suspendido en el aire y se mide según el porcentaje de aire saturado de agua. La humedad incide directamente en el confort climático. Para la zona de estudio y para Lima en general, podemos decir que los meses de mayor humedad son los meses de fines de la temporada invernal, es decir, Agosto y Septiembre, con la humedad ambiental relativa del 94% y en los meses de menor humedad Enero, Febrero y Marzo la humedad fluctúa entre el 88% y 89%.

Velocidad y dirección de Vientos

Con vientos constantes provenientes en dirección Sur, con viento predominante en dirección Sur-Oeste. Factores determinantes, ya que de esta manera se pueden tratar las áreas exteriores con vegetación, los volúmenes y la superficie de las fachadas de la erosión. Las corrientes térmicas de carácter diario se pueden emplear para favorecer la refrigeración y las renovaciones de aire. El factor confort puede llevar a exponernos o protegernos del viento, esto es determinante para la planificación y forma de los edificios.

Temperatura

Se considera una temperatura media tolerable la que oscila entre los 12° c y 28° c. Las temperaturas mas elevadas se presentan en los meses de verano (entre 20° c y 28° c) y las mínimas en invierno (entre 12° c y 18 °

c). Por lo que la temperatura no será un factor tan determinante en el diseño.

10.3.3. Entorno urbano y paisajístico

Entre las recomendaciones del estudio geotécnico de la costa verde, se recomendó que en la zona de Miraflores no se habiliten grandes áreas verdes o bosques de especies que requieran gran cantidad de agua, debido a la filtración de las aguas, podría generar un debilitamiento y continuo desmoronamiento de los taludes, por lo que es conveniente la utilización de especies que no requieran riego continuo y especialmente soporten la salinidad y clima de la zona.

CAPITULO XI

EL PROYECTO

En la concepción del proyecto se ha tomado en cuenta como principal característica la relación con el mar, la reglamentación para el desarrollo de la Costa Verde y que el terreno sea de propiedad pública. Este proyecto le da una nueva imagen al distrito, generando un aumento en el valor comercial e inmobiliario de la zona y creando un nuevo polo cultural, turístico y comercial, donde se revalora y rehabilita el malecón de la Costa Verde.

11.1. La Misión

El Conservatorio debe responder a las necesidades propias del lugar donde se le edifica. Logrando un alcance con las demás ciudades con las que presenta relaciones tanto física como socio-económicas. Responder a esto es innovar en las costumbres de las ciudades o pueblos donde la cultura se origina en las viviendas. Trasladándose luego a otros espacios cerrados que no entregan el confort necesario o dejan de ser identificables por una sociedad al pasar el tiempo. También existen los espacios abiertos, como las calles y las plazas que pueden satisfacer distintas demandas pero que no conceden un cobijo necesario para específicas actividades. Este objeto se tiene que orientar a responder una demanda tanto de público oriundo como del exterior como son los turistas. Se le tiene que entender que a la vez que es un foco de la cultura, también será un

lugar central donde se difunda y se promueva la cultura de la ciudad. Sea sus costumbres, tradiciones, movimientos sociales, artísticos y producción física del presente como del pasado, de esta manera se convierte en una vitrina de la ciudad

Un Conservatorio no debe encerrarse en sus actividades que realiza y esto internamente sino que debe tomar un papel importante en el desarrollo de la ciudad. No basta con comunicar las actividades a realizarse, también se deben crear exteriormente para el bien de la comunidad convirtiéndose el Conservatorio en un punto de partida y regreso del movimiento socio - cultural a realizarse. A la vez que es un centro de exportación de cultura debe ser lo de creación de ella poseyendo una infraestructura para ese fin. Esto mediante la captación de talentos en la población para crear el punto para que se inicie un mayor nivel de desarrollo en todos los aspectos.

11.2. Conceptualización

La Conceptualización de un objeto arquitectónico se define a través de como se enfoca este, de como se desarrolla, de como se va moldeando para su funcionamiento, de cual es su comportamiento, que es lo que ofrece y como responde a las necesidades en el contexto y lugar en el que se le diseña. Su naturaleza será creada a partir del carácter mismo si el objeto es de relativa importancia o no, por el tipo de servicios que preste. La complejidad la dará las actividades que se realicen dentro del objeto

11.3. Memoria descriptiva

Plateare a la creación como proceso de rememoración; El proceso de creación es un fenómeno oscuro y complejo en el que un conjunto de imágenes, o de conceptos memorizados y seleccionados se enfrentan, se eliminan, se superponen o se mezclan para crear una alquimia.

Proyectar es, por tanto, primero almacenar, luego extraer, seleccionar y mezclar. Es establecer el ciclo sin fin de la creación y del reciclaje permanente, que termina con la creación de una obra nueva. Explicare a continuación se explicaran los criterios para el desarrollo del proyecto.

11.3.1. Etapas - zonificación básica

- **Primera etapa**

Primero fue el de buscar la idea volumétrica general del proyecto y encontrar un esquema general de circulación en base al terreno elegido, (uno muy adecuado a mis expectativas), terreno anclado en el farallón de la costa verde, teniendo como elemento principal y motivador e ineludible el frente del mar y la topografía. La idea inicial fue el adaptar mi proyecto al terreno.

Para lo que tenia en mente proyectar, tenia tres zonas muy marcadas una privada (aulas), una semiprivada que eran la de las oficinas administrativas y biblioteca, y la otra publica (auditorios). Es por ello que concebí que el proyecto tenia que ser diferenciado, marcando estas 3 zonas y que interactúen entre si y con su entorno inmediato.

- **Segunda etapa**

Como mencione quería marcar diferencias entre las zonas, es por ello que los accesos y circulaciones eran determinantes para materializar esta idea, la zona de aulas la planteo como un volumen incrustado en el terreno a modo de ojiva que me generen 2 zonas importantes de área verde -patios-, la zona de oficinas y biblioteca como un volumen destacado y amarrado con el ingreso principal a eje con la calle G. García y la zona pública de auditorios - tienda musical, la ubique hacia el otro extremo del terreno con la idea de darle a esta zona un carácter volumétrico marcado dentro del conjunto.

- **Ingresos**

Ya diferenciadas las 3 zonas generales del proyecto cabe mencionar que el conjunto del Conservatorio tiene 6 accesos, a continuación indicare los accesos para cada zona:

Área administrativa – biblioteca y académica: Primer acceso principal peatonal para ambas zonas a eje por la calle G. García. Ingreso vehicular administrativo, de servicio y para alumnado lateralmente por la calle Atenas. El área académica a su vez cuenta con 2 ingresos secundarios hacia ambos extremos.

Área de ejecución musical-tienda: Área publica cuyo acceso es peatonal por la calle Orfeo y 2 accesos vehiculares uno a nivel por

dicha calle y otro subiendo por la costa verde a modo subterráneo hacia los estacionamientos ubicados debajo del área de ejecución musical y tienda.

- **Circulaciones**

El tipo de circulación que prima en el complejo son las verticales que conectan todos los niveles, tanto el área administrativa con las académicas.

- **Descripción de ambientes**

Área administrativa – biblioteca: Concebida como un volumen vidriado y suspendido virtualmente, proyectado hacia el horizonte y separado del área académica y con mayor interrelación con el público, sirve también de filtro y control de acceso hacia el área académica.

Área de dormitorios: Por encima del área académica con acceso independiente peatonal y vehicular. Con volúmenes

Área académica: El esquema general de aulas es en forma de ojiva pegados hacia la calle Orfeo y se distribuye en forma escalonada las áreas teórico prácticas y en forma contrapuesta y orientados hacia el acantilado y con vista hacia el horizonte las aulas prácticas, de ensayo individual y grupal, en las zonas intermedias se ubican

algunas de las aulas técnicas las cuales no requieren mayor iluminación.

Patios, áreas verdes y aterrizados: Concebidos como áreas de desahogo del alumnado, amplias áreas verdes de estancia y transición hacia otros ambientes, no perdiendo de esta forma un carácter natural impuesto por la arquitectura.

Áreas de servicio – estacionamientos conservatorio: Ubicado en el sótano (nivel -7.85) tiene dos usos, un sector esta destinado para estacionamiento del alumnado (76 autos) y del área administrativa y otro a su extremo conectado con el patio de maniobras del teatro e ingreso de artistas. Sobre esta zona se ubica el área de equipos.

Área de ejecución musical – Tienda musical: Ubicados hacia la subida de la costa verde, que muy aparte de ser una zona con alta afluencia vehicular, tiene las mejores visuales hacia el mar y hacia el perfil de la Costa Verde q da hacia Miraflores y Chorrillos. Cuenta con un anfiteatro a partir del cual en forma radial se ubican un teatro, un auditorio y un tienda de ejecución musical

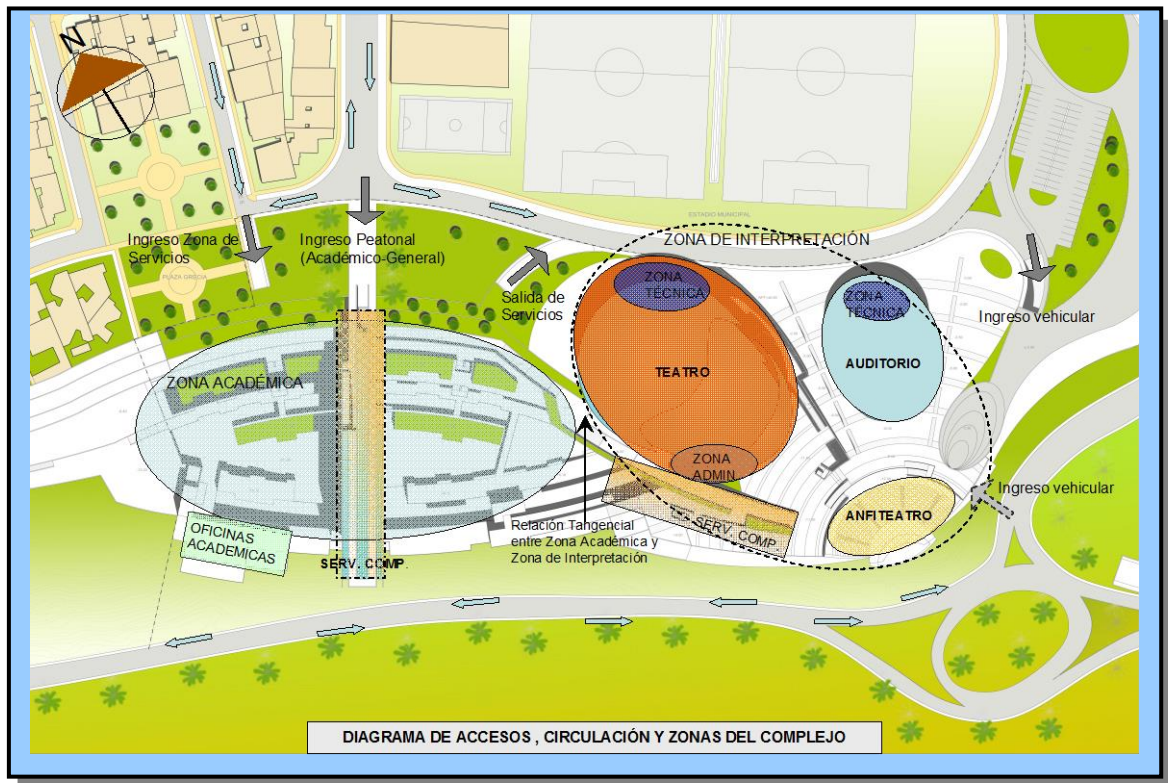
- **Teatro** Con capacidad aproximada de 930 personas con una cobertura en acero inoxidable, tiene un carácter formal y espacial que lo hace único y marca un hito en el lugar,

teniendo una jerarquía mayor tanto por dimensión como por materiales. Concebido para albergar las distintas actividades artísticas de envergadura mayor, teatro, grandes conciertos y opera. El tiempo de reverberación de la sala es de aproximadamente 2s.

- **Auditorio**, con dimensión y capacidad menor, habilitada para poder albergar actividades menores, conferencias, charlas, etc...
- **Tienda musical**, brinda un servicio de proyección al usuario.

Estacionamiento publico área de ejecución musical

Hay de dos tipos a nivel con capacidad para 60 autos y otro subterráneo, con una capacidad de 235 autos el cual cuenta con dos ingresos uno por la calle Orfeo y otro a nivel por el sótano ingresando por el Circuito Chachi Dibós.



11.4. Carácter Formal

La ubicación le da un carácter especial a cada objeto arquitectónico y viceversa, considero que se nutren mutuamente, dado a que en el diseño influye el terreno, su resistencia consistencia y relieve, visuales paisajísticas, accesos y el entorno. Como también condicionantes ambientales como los vientos, la dirección de los rayos solares, el clima. Por lo tanto el carácter específicamente arquitectónico del objeto debe ser de una edificación que llegue a la ubicación mas optima del Conservatorio dentro del terreno logrando que estos se integren, priorizando accesos tanto de usuarios como de servicio.

Se trata de un complejo arquitectónico constituido por un amplio Teatro, Auditorio, una zona Académica de estudios, una zona académica de residencia, zona de servicios complementarios y una zona de estacionamientos.

11.4.1. Zonificación

Para la programación de áreas se consideran principalmente 4 grandes zonas:

- Zona Académica
- Teórica
- De Ensayo
- Laboratorio
- Zona de Interpretación
- Zona de Servicios Generales
- Zona Administrativa

Asimismo, para el cálculo de áreas se han tenido en cuenta, las siguientes cifras como base de usuarios del Conservatorio Nacional de Música:

Número máx. de público auditorio	450 personas
Número máx. de público teatro	930 personas
Máxima capacidad de Alumnos por aula niños	15 personas
Máxima capacidad de Alumnos por aula adultos	10 - 15 personas
Tipo de habitaciones en Zona de residencias	Simple y Dobles
Se considero para el % de dormitorios entre un 7 y 10 % de la población proyectada para el conservatorio.	

Además contamos con una población académica proyectada de 1200 alumnos la cual coincide con la población de hace 20 años en el Conservatorio Nacional de Música. En base a los datos de población obtenidos damos a continuación los requerimientos de aulas en el proyecto presentado.

	NRO AULAS	HORAS	DIAS	HORAS UTILES
TP	33	8	5	1,320.00
PR	132	14	6	11,088.00

		CANT	HORAS	SUBTOTAL	HORAS UTILES
NIÑOS	T	350	5	1750	116.67
	PR	350	3		1,050.00

JOVENES	T	250	7	1750	116.67
	PR	250	5		1,250.00

ADULTOS	T	350	6	2100	140.00
	PR	350	12		4,200.00

PROY	T	250	6	1500	100.00
	PR	250	4		1,000.00

1200	TEORICA	36%	473.33
	PRACTICA	68%	7,500.00

DEL TOTAL DE AULAS TEORICAS ESTAN EN USO AL 36 %

DEL TOTAL DE AULAS PRACTICAS ESTAN EN USO AL 68%

11.4.2. Función y Flujos

El proyecto de Conservatorio Nacional de Música tiene una organización en sus funciones y actividades tales que benefician en lo máximo posible la diferenciación de flujos de los participantes en actividades académicas y aquellas a las que tiene acceso el público general.

11.5. Criterios de Confort – Tecnología

11.5.1. Ventilación

En los pisos altos la ventilación es a través de las fenestraciones. Los servicios higiénicos, en todos los pisos, ventilan hacia un ducto bastante amplio. El auditorio, cubículos y sala de grabaciones, con aire que hay

que acondicionar, y por los horarios distintos en que se utilizarían, se propone equipos independientes.

11.5.2. Iluminación

La zona de aulas teóricas, oficinas administrativas, biblioteca y discoteca, ubicadas entre el primero y el cuarto piso, gozan de muy buena iluminación natural. Teniendo en las aulas iluminación natural bilateral. En lo referente a iluminación artificial, se hizo el cálculo de lúmenes requeridos, según la actividad a realizarse en cada ambiente; se determinó la cantidad de lámparas y su ubicación.

Al estar construida la totalidad del área de los sótanos, los cubículos y el auditorio cuentan con iluminación artificial.

Este punto se consideró desde el comienzo del diseño y, para que no exista la sensación de encierro y oscuridad, se han tratado las superficies con muchas transparencias y, cada ambiente con la cantidad de iluminación necesaria para que exista confort lumínico.

Según tipo de visión exigida, se considera muy poca, poca, regular, bastante, mucha y extraordinaria iluminación.

Muy poca: De 30 a 60 lux. Locales secundarios, retretes, pasillos, cines.

Poca: De 60 a 120 lux. Escaleras, baños, lavaderos, almacenes, comedores, restaurantes.

Regular: De 120 a 250 lux. Habitaciones, despachos pequeños, salas de estar, cuartos y cocinas de hoteles,

sala de máquinas, aulas, salas de rayos x, estancias de convalecientes auditorios, teatros, museos.

Bastante: De 250 a 500 lux. Escritorios, lectura de instrumentos, locales de venta de artículos claros y oscuros, locales de consulta diagnóstico y tratamiento, farmacia, joyerías, relojerías, librerías, peluquerías, salas de conferencia, consultorio médico, exposiciones.

Mucha: De 600 a 1000 lux. Locales de venta de artículos oscuros, salas de dibujo, grandes salas, lugares de control y revisión.

Extraordinaria: De 1000 a más.

11.5.3. Asoleamiento

Orientación de las aberturas:

Norte: Intensa insolación en invierno. Es recomendable orientar aberturas del comedor, sala de juegos, dormitorios, estancias. Además orientar zonas de terraza y jardín.

Nor-Oeste: orientar vestíbulo, recibidor, locales de reunión, sala de juegos, biblioteca.

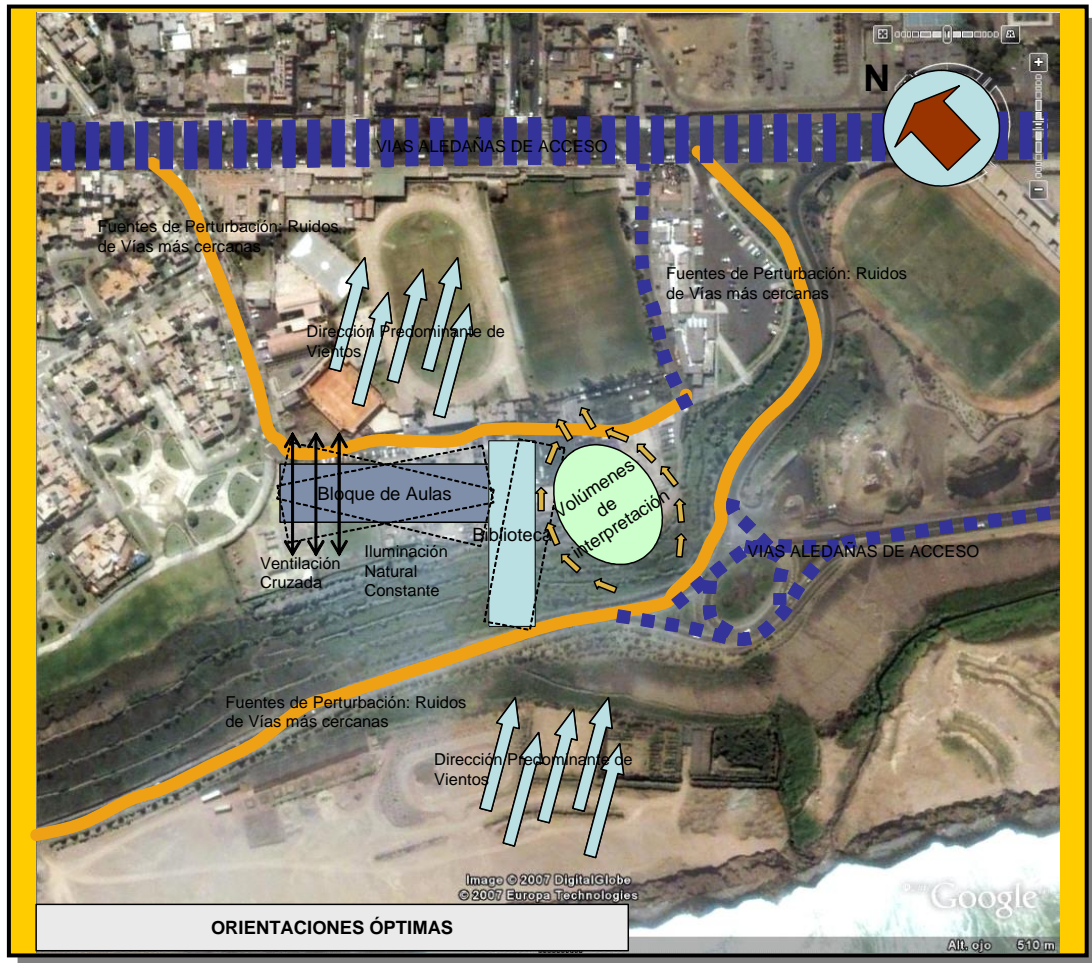
Sur-Oeste: ubicar locales sin destino fijo, pasillos y cajas de escalera.

Sur: Sin sol, iluminación uniforme, se necesitan grandes ventanas. Es recomendable orientar garajes, frigoríficos, bodegas, despensa, cámara oscura.

Sur-este: Ubicar oficio, cocina, estudio, guardarropa, entrada, lavaderos, lugares de sombra, locales de servicio, lavabos y duchas.

Este: Insolación profunda por la mañana. Dormitorios, vestidor, baño, oficinas y talleres, habitaciones.

Nor-este: Salas de estudio, cocina, despacho, comedor para desayunos, habitaciones para huéspedes, enfermería.



11.5.4. Climatización

Se ha considerado dos tipos de ventilación generales para todo el proyecto

- **Para la zona académica:**
 - Inyección y extracción de aire natural para las aulas teórico prácticas y salas de ensayo, básicamente por un

tema técnico funcional, que es el de evitar que con el aire acondicionado desafinar cualquier instrumento o provocar algún malestar en las cuerdas vocales en los cantantes al tener un cambio brusco de temperatura al salir de las aulas.

- **Para el área administrativa - biblioteca**
 - Aire acondicionado
- **Para el área de ejecución musical – auditorio y teatro –**
 - Aire acondicionado, en la zona de público, dígase, hall de ingreso, zona de butacas y oficinas.
 - Inyección y extracción de aire natural, en las circulaciones de servicio, en vestidores y camerinos, para la caja escénica y salones de ensayo.

11.6. Reglamentación

CONDICIONES TECNICAS PARA SALAS DE ESPECTÁCULOS

Artículo 100 (Reglamento Nacional de Construcción- Recreación y Deportes) Las salas de espectáculos o similares, valga decir teatros, cines, salas de concierto entre otras deberán cumplir con las siguientes condiciones técnicas:

- a) Contar con áreas e instalaciones adecuadas para el desplazamiento de los usuarios dentro del local y con espacios suficientes para la comodidad de los mismos.

- b) Poseer una ubicación según lo establecido en el Plan Urbano y/o considerando:
- Facilidad de Accesos
 - Orientación del terreno según el asoleamiento y los vientos predominantes.
 - Facilidad de Acceso a los medios de transporte
- c) Considerar la diferenciación de accesos y circulaciones de acuerdo al uso y capacidad.
- d) Considerar accesos separados: público, personal, etc. El criterio para determinar el número y dimensiones de los accesos será la cantidad de ocupantes de cada tipo
- e) Contar con accesos a la red vial urbana sin generar conflictos de tránsito.
- f) Además, podrá contar con servicios complementarios de cafetería y otros para la atención de los usuarios.

NÚMERO MÍNIMO DE APARATOS SANITARIOS

Tipo de edificio:	salas de espectáculos
Inodoros:	Uno para hombres, y uno para mujeres de 0-100 personas
	02 para hombres, 02 para mujeres de 101 – 400 personas
	Uno para hombres y uno para mujeres c/200 personas adicionales

Urinarios	Uno por cada 100 personas
	Dos de 101 – 400 personas
	Uno cada 200 personas adicionales
Lavatorios	Uno para hombres y uno para mujeres por cada 100 personas
	02 para hombre y 02 para mujeres de 101 – 400 usuarios
	Uno para hombres y uno para mujeres c/200 personas adicionales
Tinas o Duchas	No son requeridas (Sólo en vestidores de teatro)

ESTACIONAMIENTO

01 puesto cada 50 espectadores (público en general)

01 puesto cada 250espectadores (personas con discapacidad)

CONDICIONES PARA EDUCACIÓN- NORMA A-040

Artículo 6 (Reglamento Nacional de Edificaciones)

El diseño arquitectónico de los centros educativos tiene como objetivo crear ambientes propicios para el proceso de aprendizaje, cumpliendo los siguientes lineamientos:

- a) Para la orientación y el asoleamiento se tomará en cuenta el clima predominante, la dirección de los vientos y el recorrido del sol en las diferentes estaciones, de forma que se pueda maximizar el confort.

- b) El dimensionamiento de cualquier centro educativo estará basado en las medidas y proporciones del cuerpo humano en sus diferentes edades y en el mobiliario a emplearse.
- c) La altura mínima es 2.50m
- d) La ventilación en recintos educativos debe ser alta, permanente y cruzada
- e) La iluminación natural de los recintos educativos debe ser distribuida de manera uniforme.

NOTA: cabe resaltar que el actual reglamento en lo respectivo a educación contempla solo generalidades aplicables a este tipo de proyecto, ya que no existe un estudio específico para el tipo de talleres y aulas académicas que desarrolla el presente proyecto

11.7. Imagen y lenguaje arquitectónico

La comunicación y representación son dos componentes fundamentales de la expresión arquitectónica. Tanto así como la música lo es, en la ejecución y representación musical, la música en un concierto es la expresión materializada de una partitura de un compositor.

11.8. Características formales y de carácter

Como en la música, la manipulación de formas, de fragmentos, del espacio, implica también un pensamiento de aleación, de combinación, de encadenamiento, en el cual las obras resbalan unas sobre otras y donde

cada una juega de antemano el papel de un sujeto y luego, dando vueltas, se convierte en objeto.

11.9. Conclusiones

El proyecto posee una personalidad propia que interactúa con el terreno y se hace único, esto conduce a una solución innovadora que denote características especiales, tanto técnicas como de diseño.

CAPITULO XII

12. EL PROGRAMA

Nace básicamente de una necesidad latente de proveer a un población existente y proyectada de espacios adecuados para las actividades académico – musicales del Conservatorio.

12.1. Listado de Funciones

Las actividades que se realizan en el Conservatorio Nacional de Música son las siguientes:

- Estacionado
- Ingreso al conservatorio
- Informes
- Reservación de entradas
- Compra de entradas
- Venta de entradas
- Dictado de clases
- Búsqueda de información de música
- Albergue de estudiantado
- Atención de tiendas
- Ensayo de músicos
- Armado de escenografía
- Preparación de músicos

- Presentación del espectáculo
- Depositado
- Salida
- Control de ingreso a oficinas
- Trabajo en oficinas
- Control de salida de oficinas
- Control de ingreso a talleres
- Trabajo en talleres
- Control de salida de talleres
- Preparación de comidas
- Atención de Restaurante
- Rutas de Llegada

12.2. Descripción de ambientes

Área Administrativa

Cuenta con las diferentes oficinas para las actividades propias del área,

Área académica

Divida en dos zonas, área académica para niños y área académica para jóvenes adultos

Cuenta con:

- **Aulas teórico prácticas**, con una capacidad de 15 personas, y dotadas de un piano. Con adecuado tratamiento acústico.
- **Aulas de ensayo individual**, donde el alumno podrá practicar de forma individual en el cual también podría interactuar con otro

compañero. Aislados acústicamente con sistema de inyección y extracción de aire.

- **Cubículos de ensayo grupal**, hay de varios tipos, para coro e instrumental (percusión, cuerdas, viento) y orquestal. Aislados acústicamente y cuentan con sistema de inyección y extracción de aire.
- **Depósitos de instrumentos**, para albergar los instrumentos a modo de préstamo para el alumnado.
- **Biblioteca**, integrada con otras áreas como son la mediateca
- **Discoteca, videoteca y archivo de partituras**, de vital importancia debido a que albergan los registros de las actividades musicales tanto en el Perú como en el mundo.
- **Estudios de grabación**, dotado de una cabina de grabación consolas y los equipos necesarios para realizar las grabaciones y una sala de grabación, con un adecuado tratamiento acústico.
- **Laboratorios de idioma**, muy importante debido a que las composiciones de los distintos músicos están en idiomas diferentes al castellano. Los laboratorios facilitan el aprendizaje e interacción con el idioma.
- **Laboratorios midi**, son computadoras dotadas con un equipo especializado para sintetizar digitalmente la música, permite un lectura de la música en formato digital.
- **Laboratorios de computo**

Área de servicios complementarios

- **Cafeterías**, se plantea la necesidad de tener 2, una por cada área académica.
- **Tópico**,
- **Depósitos de limpieza y mobiliario**

Área de dormitorios estudiantiles

- **Dormitorios dobles**, pensados para albergar a estudiantes o músicos invitados al Conservatorio.

Área de extensión

- **Teatro**, pensados para albergar actividades musicales o teatrales de gran envergadura.
- **Auditorio**
- **Tienda musical.**

12.3. Flujogramas

Las funciones que se dan dentro del Conservatorio Nacional de Música serían diferentes de acuerdo al usuario.

Así, podemos definir 8 tipos de usuario o elementos participativos:

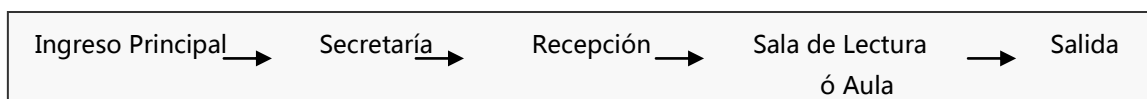
- Público General: auditorio, sala de conciertos
- Usuarios de Servicios: biblioteca, laboratorios, comercio
- Alumnado General
- Docentes del área académica
- Docentes invitados a algún evento
- Personal administrativo, técnico, limpieza

- Zona de abastecimientos, concesionarias de diferentes ambientes comerciales

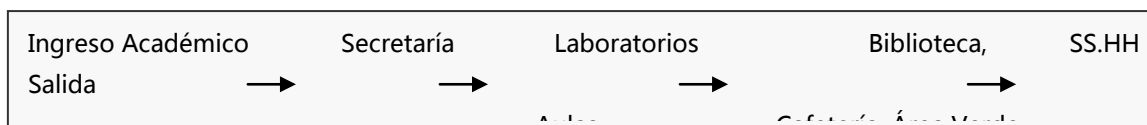
Público General: Sala de Conciertos, auditorio, etc.



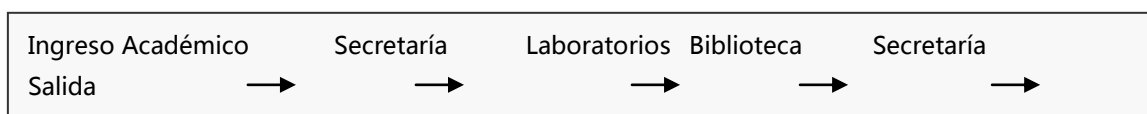
Usuarios de Servicios: Biblioteca, laboratorio, comercio, etc.



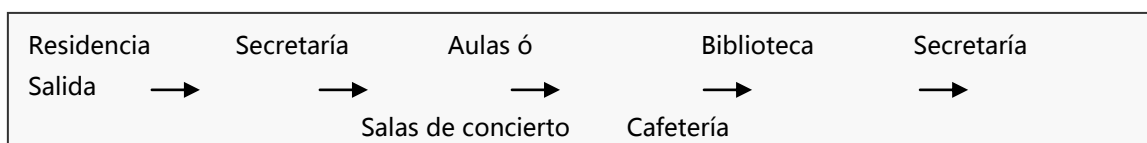
Alumnado general



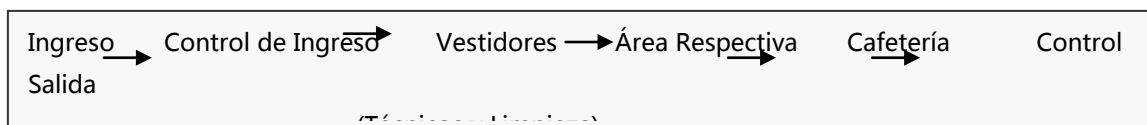
Docentes Área Académica



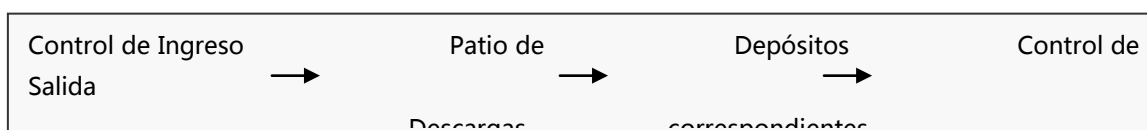
Docentes y músicos Residentes



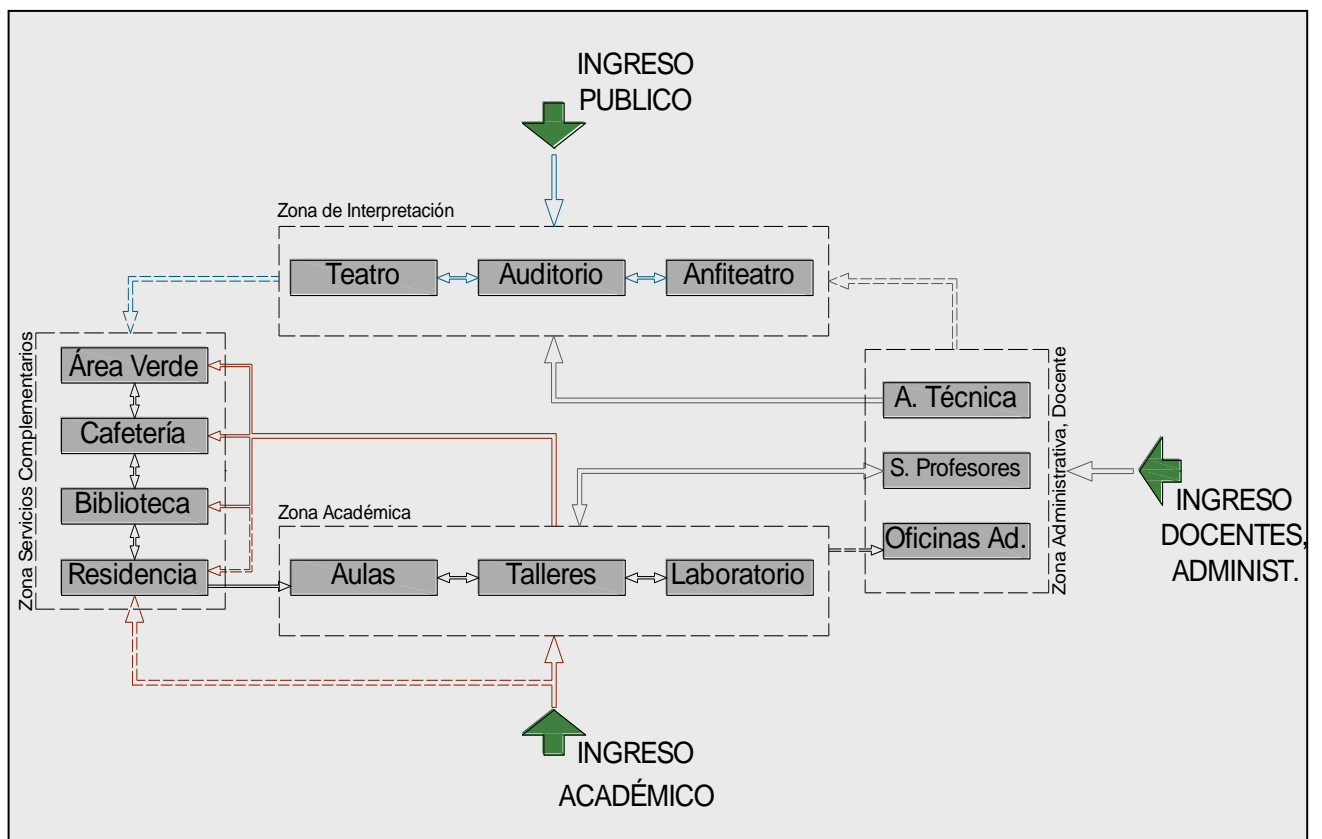
Personal Administrativo, Técnico y de Limpieza



Zona de Abastecimiento

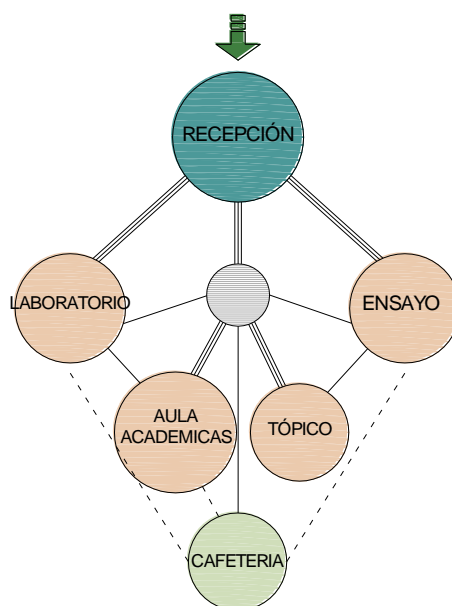


FLUJOGRAMA GENERAL



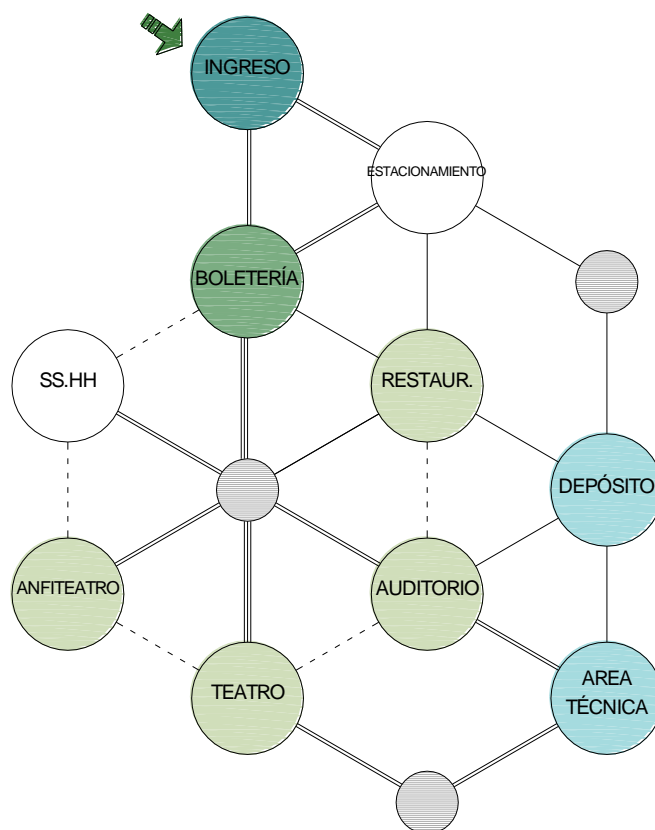
12.4. Organigramas

Zona Académica



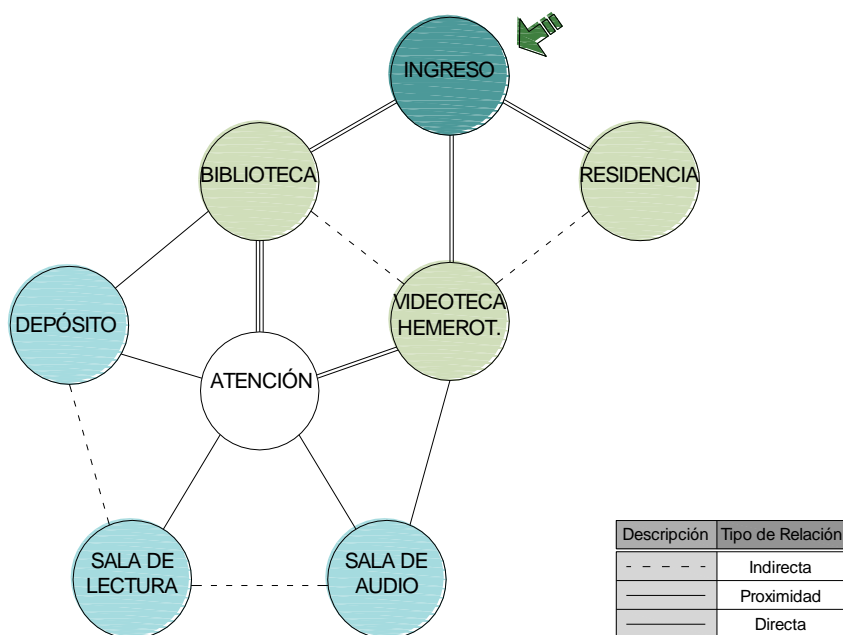
Descripción	Tipo de Relación
- - - - -	Indirecta
—————	Proximidad
—————	Directa

Zona de Interpretación

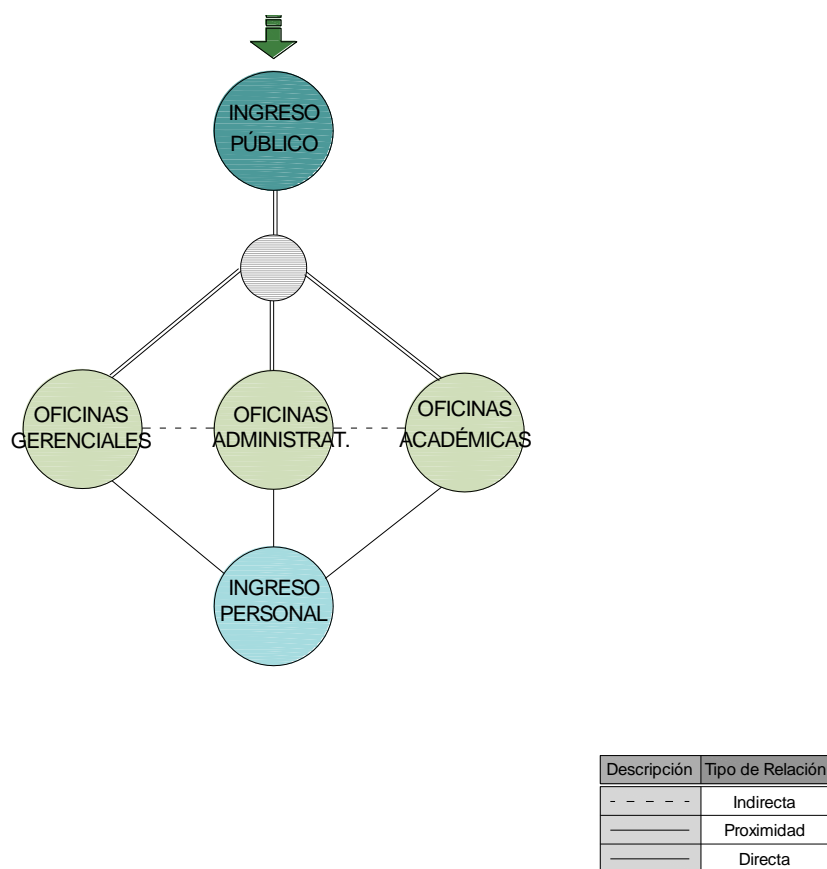


Descripción	Tipo de Relación
- - - - -	Indirecta
—————	Proximidad
—————	Directa

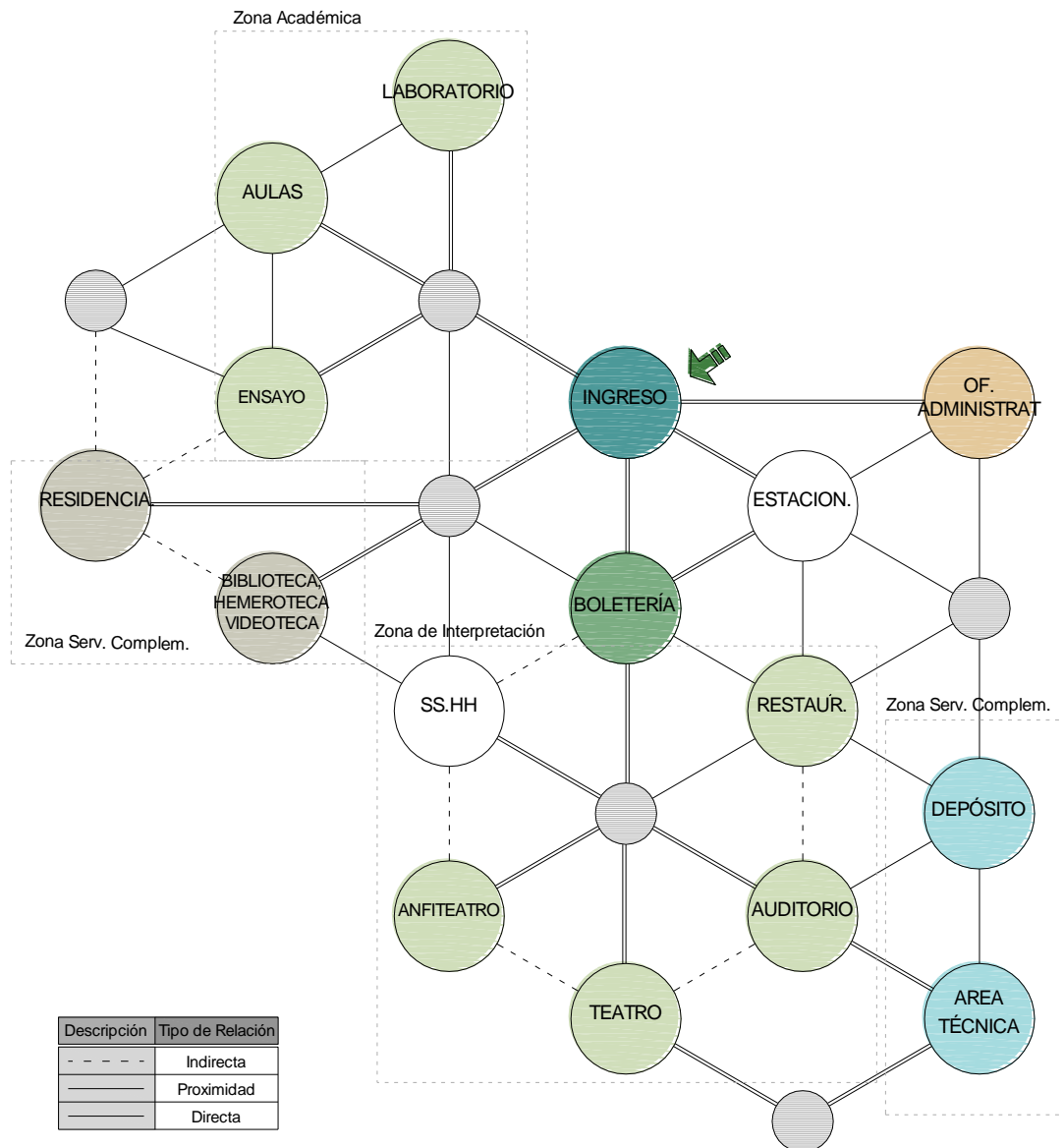
Zona de Servicios Complementarios



Zona Administrativa



Organigrama General



12.5. Requerimientos por ambientes

Ver tablas anexas.

12.6. Programa arquitectónico-Cuadro de áreas

Basándonos en los requerimientos por ambientes se plantea las siguientes áreas para el proyecto.

CONSERVATORIO DE MUSICA

	DESCRIPCION	AREA CONSTRUIDA	CIRCULACION	TOTAL
A	AREA ADMINISTRATIVA	2524.20	343.80	2868.00
B	AREA DE ESCUELA	9084.00	1483.50	10567.50
C	RESIDENCIA ESTUDIANTEL	1134.00	226.80	1360.80
D	SERVICIOS COMPLEMENTARIOS	896.00	904.00	1800.00
E	AREA DE INTERPRETACION	14449.98	3800.00	18249.98
F	ÁREA DE EXTENSIÓN / SERVICIO AL PUBLICO	760.00	260.00	1020.00
G	ÁREA DE SERVICIOS GENERALES	9317.00	1102.84	10419.84
TOTALES		38165.18	8120.94	46286.12

A	AREA ADMINISTRATIVA
----------	----------------------------

OFICINAS ADMINISTRATIVAS	CANT	M2	SUBTOTAL
OFICINA DIRECCIÓN GENERAL	1	21.50	21.50
OFICINA DE SUBDIRECTOR	1	20.00	20.00
RECEPCIÓN-MESA DE PARTES	1	9.50	9.50
TESORERÍA CONTABILIDAD	1	40.00	40.00
OFICINA DE RECURSOS HUMANOS	1	11.00	11.00
CAJA	1	19.50	19.50
ARCHIVO Y FOTOCOPIAS	1	16.00	16.00
SALA DE ESPERA	1	40.00	40.00
SEGURIDAD	1	19.00	19.00
CUARTO DE LIMPIEZA	1	3.50	3.50
SALA DE REUNIONES	2	47.00	94.00
SSHH	1	30.00	30.00

OFICINAS ACADEMICAS	CANT	M2	SUBTOTAL
OFICINA PROMOCIÓN DE ACTIVIDADES MUSICALES	1	11.00	11.00
OFICINA DEL DIRECTOR + SH	1	18.50	18.50
OFICINA DE DIRECCIÓN ACADÉMICA	1	12.00	12.00
OFICINA DE MATRICULAS Y REGULARIZACIÓN	1	10.50	10.50
OFICINA DE ASESORÍA	1	9.00	9.00
SALA DE ESPERA	1	30.00	30.00
OFICINA ABASTECIMIENTOS	1	8.20	8.20
OFICINA DE ASISTENCIA SOCIAL	1	9.50	9.50
OFICINA DE ASISTENCIA PSICOLÓGICA	1	12.00	12.00
OFICINA DE BIENESTAR AL ALUMNO	1	9.50	9.50
SALA DE COMPUTO	1	26.00	26.00
SALA DE REUNIONES	1	37.00	37.00
SALA DE PROFESORES	1	45.00	45.00
ESTACIONAMIENTO	1	1962.00	1962.00

B	AREA DE ESCUELA
----------	------------------------

ÁREA ACADÉMICA NIÑOS	CANT	M2	SUBTOTAL
AULAS TEÓRICO PRACTICAS	13	65.00	845.00

CUBÍCULOS DE PRÁCTICA INDIVIDUALES			
CUBICULOS PARA INSTR. DE VIENTO	18	21.00	378.00
CUBICULOS PARA INSTR. DE CUERDA - GUITARRA	36	21.00	756.00
CUBICULOS PARA INSTR. DE PERCUSION	1	80.00	80.00
CUBICULOS PARA CANTO	2	80.00	160.00
CUBICULOS PARA PIANO	14	16.00	224.00
SSHH	2	42.00	84.00

ÁREA ACADÉMICA JÓVENES-ADULTOS	CANT	M2	SUBTOTAL
AULAS TEÓRICO PRACTICA	19	65.00	1235.00

CUBÍCULOS DE PRÁCTICA INDIVIDUALES			
CUBICULOS PARA INSTR. DE VIENTO	18	14.50	261.00
CUBICULOS PARA INSTR. DE CUERDA - GUITARRA	18	16.50	297.00
CUBICULOS PARA INSTR. DE PERCUSION	4	8.00	32.00
CUBICULOS PARA CANTO	4	45.00	180.00
CUBICULOS PARA PIANO	32	15.50	496.00

CUBICULOS DE ENSAYO GRUPAL			
CUBÍCULOS DE PRACTICA GRUPAL (4P)	22	55.00	1210.00
CUBÍCULOS DE PRACTICA DE PERCUSIÓN	3	47.00	141.00
CUBÍCULO PARA ENSAYO DE LA BANDA - ORQUESTA	1	220.00	220.00
CUBICULOS DE ENSAYO DE CORO MAYOR	1	112.00	112.00
VIENTO GRUPAL	3	12.00	36.00
CUBÍCULO PARA ENSAYO DEL CORO	3	61.00	183.00

LABORATORIOS			
LABORATORIO COMPUTO	2	62.00	124.00
LABORATORIO IDIOMAS	2	62.00	124.00
LABORATORIO DE MIDI MUSICA	1	65.00	65.00
LABORATORIO CINTAS DE VIDEO	1	42.00	42.00
LABORATORIO ELECTROACUSTICA	1	84.00	84.00
SSHH ALUMNOS	2	40.00	80.00
SSHH ALUMNAS	2	40.00	80.00

SALAS Y CABINAS DE GRABACION	2	85.00	170.00
-------------------------------------	----------	--------------	---------------

CONSULTORIO MEDICO	1	25.00	25.00
---------------------------	----------	--------------	--------------

DEPOSITO DE INSTRUMENTOS	4	40.00	160.00
OFICINA PRESTAMO DE INSTRUMENTOS	2	35.00	70.00

COMEDORES			
AREAS DE MESAS	1	450.00	450.00
ESTAR	1	320.00	320.00
COCINA	1	74.00	74.00
DESPENSA	1	50.00	50.00
VESTIDORES DE PERSONAL	2	50.00	100.00
SSHH	2	44.00	88.00
CAMARA FRIGORIFICA	1	48.00	48.00

C	RESIDENCIA ESTUDIANTIL
----------	-------------------------------

RESIDENCIA ESTUDIANTIL (HABITAC. + AREA LIBRE)	30	24.00	720.00
RESIDENCIA ESTUDIANTIL (HABITAC. + AREA LIBRE)	23	18.00	414.00

D	SERVICIOS COMPLEMENTARIOS
----------	----------------------------------

BIBLIOTECA			
RECEPCIÓN DE LIBROS	1	30.00	30.00
ATENCIÓN	1	32.00	32.00
FICHEROS	1	15.00	15.00
CUSTODIO	1	16.00	16.00
CUBICULOS DE TRABAJO	1	50.00	50.00
OFICINA BIBLIOTECARIA	1	18.00	18.00
SALAS DE LECTURA	1	250.00	250.00
FOTOCOPIADORAS	1	14.00	14.00
DEPOSITO DE LIBROS Y REVISTAS	1	30.00	30.00
HEMEROTECA	1	150.00	150.00
SALA DE LECTURA	1	100.00	100.00
VIDEOTECA - DISCOTECA			
ARCHIVO VIDEOTECA	1	30.00	30.00
CABINAS DE AUDIO INDIVIDUAL	1	75.00	75.00
DEPOSITO DE MEDIOS MAGNETICOS	1	30.00	30.00
ARCHIVO DE PARTITURAS	1	31.00	31.00
2 SH (10M C/U)	1	25.00	25.00

E	AREA DE INTERPRETACION
----------	-------------------------------

TEATRO			
SEGUNDO SÓTANO			
TALLERES			
ÁREA DE MANIOBRA	1	111.40	111.40
EMPLAZAMIENTO ESCENOGRAFÍA	1	207.40	207.40
CUARTO DE LIMPIEZA	1	16.06	16.06
DEPÓSITOS	1	168.71	168.71
TALLER DE CARPINTERÍA+DEPÓSITO	1	131.10	131.10
CONSTRUCCION DE ESCENOGRAFÍA+ DEPÓSITO DE TELAS	1	232.32	232.32
PLATAFORMA DE PISTONES	1	185.40	185.40
SERVICIOS HIGIENICOS	1	45.14	45.14

COMEDOR DEL PERSONAL	1	55.84	55.84
HALL	2	23.00	46.00
PRIMER SÓTANO			
AREA ARTISTAS			
SALA DE ESTAR	1	91.23	91.23
SUM	1	81.71	81.71
CAMERINOS+TÓPICO	1	110.61	110.61
SS.HH MÚSICOS	2	16.81	33.62
SALA DE MÚSICA	1	123.41	123.41
ÁREA DE CALENTAMIENTO	1	90.63	90.63
HALL DE ZONA	2	31.90	63.80
PASARELAS TÉCNICAS			
EMPLAZAMIENTO DE ESCENOGRAFÍA MENOR	1	121.20	121.20
ÁREA DE TÉCNICOS	1	88.53	88.53
SS.HH TÉCNICOS	1	10.43	10.43
DEPÓSITOS	1	42.00	42.00
ÁREA DE MANTENIMIENTO	1	78.42	78.42
CIRCULACIÓN	1	339.90	339.90

PRIMER PISO			
VESTIBULO DE INGRESO	1	555.00	555.00
I.-BOLETERÍA GENERAL C.ADEL / RECOJ / COMPR. ULT HORA	1	10.00	10.00
II.-GUARDAROPA	1	12.00	12.00
III.- CUARTO DE SEGURIDAD	1	10.00	10.00
ZONA DE TIENDAS (5)	1	140.00	140.00
SERVICIOS DE TIENDAS	1	100.00	100.00
SH (53M C/U)	2	53.00	106.00
FOYER	1	585.74	585.74
AREA ARTISTAS			
CAMERINOS	4	66.90	267.60
CAMERINOS INDEPENDIENTES	1	45.40	45.40
SS.HH	4	40.21	160.84
SALA DE CONFERENCIA	1	32.52	32.52
DEPÓSITOS	1	57.71	57.71
CUARTO DE VESTUARIO, ALMACÉN - TALLER	1	82.71	82.71
CUARTO DE MAQUILLAJE	1	20.70	20.70
ÁREA DE SERVICIO	2	44.50	89.00
SERVICIOS HIGIENICOS DE SERVICIO	2	8.88	17.76
FOSO DE MÚSICOS	1	142.89	142.89
ZONA ADMINISTRATIVA			
OFICINAS C/SS.HH	2	24.75	49.50
ÁREA DE MANTENIMIENTO	1	78.42	78.42
CIRCULACIÓN	1	477.99	477.99
SEGUNDO PISO			
PLATEA - SALA PARA 950 PERSONAS (CON MEZZANINE)	1	382.70	382.70
ESCLUSA	1	18.00	18.00
FONDO	1	330.00	330.00
LATERALES	1	500.00	500.00
ESCENARIO (CORO Y ORQUESTA)	1	428.00	428.00

DEPÓSITOS	2	19.00	38.00
CUARTO DE BASURA	2	14.00	28.00
OFICINAS ADMINISTRATIVAS	2	42.00	84.00
SERVICIOS HIGIENICOS	2	27.00	54.00
FOYER	1	344.00	344.00
AREA TECNICA	1	47.00	47.00
CIRCULACIÓN	1	353.50	353.50
TERCER PISO			
CONTABILIDAD	1	99.00	99.00
ADMINISTRACION	1	99.00	99.00
DEPÓSITOS	2	19.00	38.00
FOYER	1	164.00	164.00
CUARTO DE SERVIDORES	2	13.75	27.50
CABINA DE PERIODISTAS	1	16.91	16.91
CABINA DE ADMINISTRADOR	1	16.91	16.91
CABINA DE PROYECCION	1	35.22	35.22
PALCO	2	25.00	50.00
PISO DE MANIOBRA	1	74.00	74.00
CIRCULACIÓN	1	383.00	383.00
CUARTO PISO			
DEPÓSITOS	2	19.00	38.00
SERVICIOS HIGIÉNICOS	2	19.00	38.00
PALCOS	2	25.00	50.00
MEZANINE	1	142.00	142.00
PISO DE MANIOBRA	1	74.00	74.00
CIRCULACIÓN	1	380.00	380.00
QUINTO PISO			
DEPÓSITOS	2	9.00	18.00
SERVICIOS HIGIÉNICOS	2	19.00	38.00
PALCOS	2	25.00	50.00
PISO DE MANIOBRA	2	74.00	148.00
CIRCULACIÓN	1	354.00	354.00
SEXTO PISO			
CORREDOR DE MANTENIMIENTO LUCES Y EFECTOS	1	154.60	154.60
PISO DE MANIOBRA ACCESORIO	2	74.00	148.00
CIRCULACIÓN	1	553.00	553.00
SEPTIMO PISO			
SALA DE ENSAYO 1	1	305.00	305.00
SALA DE ENSAYO 2	1	421.00	421.00
SERVICIOS HIGIENICOS	2	18.00	36.00
CABINA DE PROYECCIÓN	1	93.00	93.00
CIRCULACIÓN	1	253.00	253.00
CIRCULACION LATERAL DE CABINA	1	29.00	29.00
AUDITORIO			
ARMADO DE ESCENOGRAFIA			115.00
DEPOSITO DE TELAS			70.00
DEPOSITO DE MATERIALES			70.00
DEPOSITO DE CARPINTERIA			25.00

DEPOSITO DE COSTURA			25.00
CUARTO ELECTRICO			21.00
CUARTO DE BOMBAS			21.00
CUARTO DE BASURA			28.00
VIGILANCIA			8.00
OFICINA DE SEGURIDAD			28.00
BOLETERIA			8.80
SSHH			90.00
FOYER			290.00
TIENDAS			70.00
DESPOSITO			54.00
CAMERINOS			185.00
UTILERIA DE MANO			50.00
CUARTO DE MAQUILLAJE			50.00
TALLER DE VESTUARIO, DEPOSITO			85.00
ESCENARIO			378.00
PLATEA			342.00
OFICINAS			80.00
FOYER			172.00
SSHH			88.00
DEPOSITO			8.50
CUARTO DE LIMPIEZA			8.50
PISO TECNICO			460.00
SALA DE PROYECCION			38.00
DEPOSITO DE LUCES			230.00

F	ÁREA DE EXTENSIÓN / SERVICIO AL PUBLICO
----------	--

TIENDA MUSICAL	1	250.00	250.00
SALA DE EXPOSICIONES	1	90.00	90.00
TIENDA MATERIALES PARA ARTISTAS	1	60.00	60.00
VIDEO CLUB	1	20.00	20.00
SH	2	10.00	20.00
RESTAURANT	1	320.00	320.00

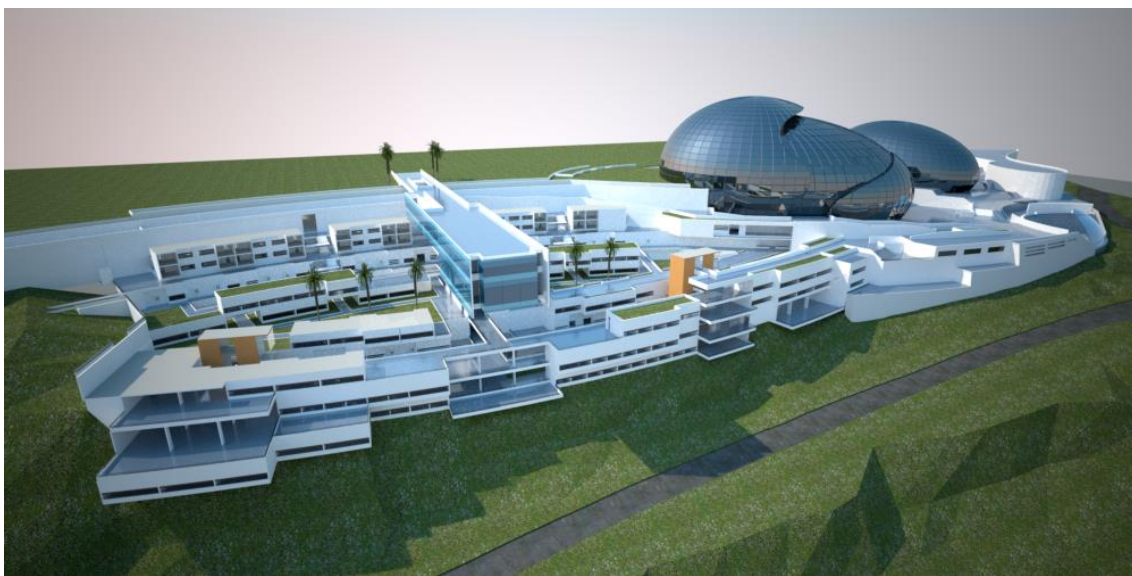
G	ÁREA DE SERVICIOS GENERALES
----------	------------------------------------

ALMACÉN GENERAL			
OFICINA JEFE DE ALMACÉN + SH	1	15.00	15.00
DEPOSITO MANTENIMIENTO	1	126.00	126.00
CASA DE FUERZA	1	20.00	20.00
1.-TABLERO GENERAL	1	10.00	10.00
2.-CUARTO DE BOMBAS	1	100.00	100.00
3.-GRUPO ELECTROGENO	1	50.00	50.00
PATIO DE DESCARGA Y MANIOBRAS	1	1900.00	1900.00
SH (1.5M C/U)	2	10.00	20.00
ESTACIONAMIENTO	1	7000.00	7000.00
CONTROL DE INGRESO PRINCIPAL	4	9.00	36.00
SSHH	4	10.00	40.00

CAPITULO XIII

PLANOS DEL PROYECTO – PERSPECTIVAS







CAPITULO XIV

13. ANEXOS

I. La música

a. Edad antigua

De las culturas del Oriente, destacaron la China e Hindú. La concepción musical en el antiguo imperio chino justificaba el orden numérico de los sonidos de modo simbólico. La relación de la escala pentafónica china primitiva, simbolizaban los cinco elementos de la naturaleza: Tierra, metal, madera, fuego, agua. La música es el espejo circundante y de la vida interior del hombre. Esta serie de relaciones establecidas entre varios conceptos representa la ideología de los antigua China.

”La música es la armonía del cielo y la tierra; la música obtiene del cielo su principio eficaz, la música se desarrolla en el ciclo mientras los ritos se desarrollan en la tierra”.

Los chinos creían en la influencia de la música en la moral, en las costumbres y en la formación de los ciudadanos. Por esto a causa de su efecto sobre los hombres y sobre la formación de su carácter la música ocupa un sitio dentro del contexto social. Por esta razón, se crea un ministerio de la música que esta a cargo de la educación y ejercicio musical.

En la India el origen musical esta mayormente basados en suposiciones; su origen es mitológico, lo que inspiró leyendas y simbolismos muy notables. La música india esta más próxima de la producida por las tierras occidentales. A diferencia de China, en la India no se usó el elemento cosmológico, sino el zoológico. Se vinculo firmemente con el culto védico, siendo el primer escrito sobre, música de la india el encontrado en el Natyaveda, que es un compendio de las artes hindúes relacionadas con el teatro. El género vocal y el instrumental, con preponderancia del primero, se cultivaban separada como simultáneamente. El género vocal se utilizaba en la liturgia y se fusionaban, canto e instrumentos, para banquetes y ritos fúnebres. La música instrumental raramente aparecía sola, generalmente, iba unida al canto y a la danza.

Otra cultura importante fue la que se desarrolló en Mesopotamia, por su ubicación central llegó a ejercer influencia sobre los países circundantes. La música mesopotámica guardaba relaciones cosmológicas, basaba sus creencias en la fuerza y movimientos de los astros, motivo por el cual los números desempeñaban un papel de primordial importancia.

El pueblo hebreo no se dedicó mucho a las artes plásticas, sin embargo la música y la poesía eran inseparables del culto, el cual era muy importante para ellos. Los testimonios sobre la importancia musical son abundantes en la Biblia, mantenidos por tradición oral. El poder mágico ejercido por la música sobre los hombres y la variedad de instrumentos musicales usados en esas tierras fueron objeto de numerosos testimonios bíblicos.

Los hebreos cantaban en la paz y en la guerra, en el trabajo y en el asueto, en alegrías y en las aflicciones, en las fiestas públicas y en las reuniones íntimas. Las crónicas detallan la participación musical en el culto.

Entre las civilizaciones antiguas cae occidente, destacó Grecia, donde se estudió por vez primera la música como entidad artística, ética y estética; se le elevó a la dignidad de arte libre e independiente, considerada en el mismo nivel de las ciencias filosóficas, se le situó entre el conjunto de elementos espirituales aptos para enriquecer y consagrar el patrimonio ideal de una nación.

La esencia de la música griega esta mezclada entre los mitos y las leyendas, uno de los testimonios más importantes son los poemas épicos de Homero, y de sus orígenes legendarios se pasa a las fases históricas que están apoyadas por los tratados y los escritos filosóficos, las pinturas, las esculturas, de tema musical y algunos fragmentos de música.

En un segundo periodo se afianzó la tragedia, así como la lírica individual y se convierte en melodía, y el poeta se convierte a la vez en cantante y unidad conceptual “musike” se desintegró al término del periodo clásico dividiéndose en lengua (prosa) y música (en especial música instrumental).

En un tercer momento se le dio más importancia a la música, incluso reemplazando a la poesía, y creándose dos tipos de enseñanza: uno para la música y otro para la música vocal. En este, periodo abandona su esencia espiritual y para ser considerada como un bien material.

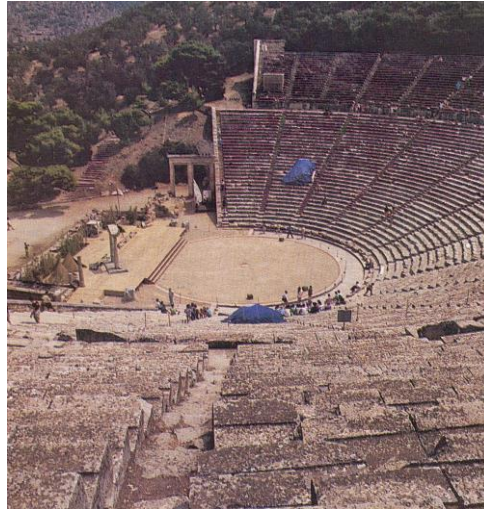
Entre los antiguos escritos filosóficos griegos. Es importante mencionar los de Platón, que tratan sobre el objeto político y la influencia de la música en el estado y su finalidad ética en la educación de la juventud.

En Roma, a pesar que esta cultura es considerada como una de las más importantes dentro de la Edad Antigua, la música no dejó alguna huella original.

Esta se limitó a la interpretación ocasional y a la imitación del arte importado de los numerosos pueblos sometidos, divulgándose rápidamente en Roma las teorías musicales griegas.

Existieron representaciones escénicas con música, en especial de danzas pantomímicas; tomaron e imitaron los dramas griegos; aquellos que pretendieron dedicarse al teatro debían estudiar con el Phonascus o profesor de canto.

Cabe mencionar que durante esta época, en el cristianismo. Se le atribuyó al arte de la música un fin exclusivamente edificante y contemplativo, una virtud moderadora y purificadora, concepto muy distinto al del arte clásico.



b. Edad media

La Edad Media para la historia del arte musical no tiene gran significación, ya que el cristianismo cobra importancia en el mundo occidental valiéndose de la música para propalar sus creencias, ya que la música vive y convive con este naciente culto.

Los himnos adquieren muy pronto importancia singular en el nuevo culto equivaliendo a las oraciones de nuestra época, siendo los monasterios y templos los Principales centros musicales así como los papas y monjes los principales exponentes de este arte.

La Edad Media tiene un inicio cronológico diferente al de la historia civil, ya en el año 325 en el Concilio de Nicéa se regulaba la música como medio para combatir la herejía. Solo se consideraba necesario un único instrumento, la voz humana, la música teatral e instrumental recibieron serias reprobaciones ya que los cristianos rechazaban toda música que recrease los oídos y que turbase las almas inspirándoles otros placeres.

Es importante también destacar la fundación del poderoso monasterio de Montecassino que prescribía el uso del canto, sin embargo los músicos de la edad media no aspiraban a ser creadores e innovadores sino a hermohear y ensalzar de forma personal las mismas melodías del antiguo repertorio, asimiladas lentamente y plasmadas por las nuevas sensibilidades y los nuevos hábitos generados en el medioevo.

Gregorio I, futuro Papa y futuro santo estableció en la ciudad de Roma la Schola Cantorum, siendo esta la primera escuela registrada de cantores en la cual la enseñanza es puramente oral para comenzar a utilizar una notación que ha evolucionado y se ha conservado hasta nuestros días.

Esta escuela tomó vital importancia debido a que todos los pueblos dependían espiritual y políticamente de Roma.

Gregorio I llevó a cabo una reforma dentro de la liturgia romana, su periodo cae más intensa producción litúrgica musical, en el cual se ordenaron y recopilaron las melodías romanas, logrando de esta manera unir dos mundos del arte musical: el antiguo y el moderno. El anhelo de la música “gregoriana” era crear un canto católico universal de modo que su esencia y lenguaje vivieran a través de los años.

La conversión de las principales monarquías de esta época a la religión cristiana favoreció la aparición de iglesias subordinadas a la tradición romana dentro del territorio europeo, siendo una de las más importantes la Catedral de Metz, centro cultural musical de los francos, creada durante el mandato de la dinastía carolingia, la cual representó la edad de oro del canto gregoriano.

En Francia y Alemania la enseñanza musical es acogida, continuara y difundida; en las naves de sus catedrales que el canto gregoriano alterna por primera vez con el sonido del órgano, creando la revolución del canto litúrgico, ya que ningún instrumento podía ser utilizado dentro del templo.

Debido a la necesidad de conciliar la austeridad de la iglesia con la eficacia de la música instrumental, las antiguas ideas se eliminan concediendo valor a determinados instrumentos, la música profana es condenada en nombre, de la iglesia debido a sus abusos y frivolidades, mas no la música en general, pasando a formar parte, de las ciencias encíclicas, el quadrivium, junto con la aritmética, geometría y astronomía.

A la muerte de Carlo Magno, las instituciones estatales, como las Scholae del Imperio, son transferidas a comunidades monásticas que dominaron la vida espiritual, religiosa y musical de la época, “donde los residuos de una formación artística secular hallar refugio seguro.

La primera brecha en abrirse dentro de este monopolio exclusivo del clero fue originada por las clases laicas que poco a poco fueron seducidas por la melodía libre. Prevaleciendo de esta forma los cantares con el uso de las lenguas nacionales, dejando al latín eclesiástico relegado; de esta manera nace una lírica que se contrapone al canto latino.

Francia fue la cuna de esta lírica que estuvo al servicio de la nobleza. En esta época se desarrollan en la lírica profana dos aspectos principales: la lírica monódica mezclada con elementos populares y la lírica, polifónica. El amor se convirtió en el tema central del canto. Este movimiento se fue extinguiendo a finales del siglo XIII.

El Ars Antigua manifestación que se da en el Siglo XIII, tuvo su cuna, crecimiento y plenitud en el París medieval, por ser esta ciudad en ese entonces el centro Intelectual de la cristiandad; Francia tenía el “saber”, donde las artes prosperaban a su ritmo, como la arquitectura gótica o la polifonía musical.

Con el inicio del nuevo siglo, el “Trecento”, se originan también inquietudes con respecto al arte. Florencia se convierte en la cuna del Ars Nova musical, por ser el centro ciudadano más floreciente y adelantado. El pueblo y sus intérpretes salieron del hoyo donde los retuvo la escolástica y el servilismo, para iniciar un nuevo clasicismo el cual acepta de las melodías.

En Francia, el Ars Nova surge de manera gradual, donde “el músico escucha el consejo de su propia sensibilidad en vez de seguir juzgando las materias artísticas de un modo abstracto y puramente dogmático. Va a brotar un arte musical nuevo, más flexible y más lleno de vida.

Siendo el Ars Antigua una manifestación musical desplegada durante, el siglo XIII, mirando adelante, sin considerar que la música venía ejerciéndose desde milenios; el Ars Nova, una manifestación musical del siglo XIV, la cual mira hacia atrás creando géneros nuevos como la ópera y la sinfonía, empalmando con la anterior reformándola en su totalidad. Fue aquella la que dio los primeros pasos del movimiento humanista, decayendo el caballeresco y lo aristocrático e imponiéndose lo burgués y lo democrático.

c. Música del renacimiento

A finales la Edad Media se inicia el período Renacentista bajo la influencia del pensamiento humanista, la música resultante era mas compleja que cualquiera de las que se hubiera compuesto antes. Reflejaba el nuevo espíritu en Europa que destacaba la inventiva y el ingenio del hombre.

La actitud del hombre para con la sociedad y su mundo se basa en un acercamiento del hombre, a partir de un encuentro deliberado, con la Antigüedad descubre una base artística y científica de inestimable valor. La nueva imagen del nuevo hombre, quien "se siente una fuerza creadora en un orden divino".

La música se limita a observar de lejos, aprovechando superficialmente y alimentándose indirectamente de las letras, las artes figurativas y plásticas, más vivamente sugestionadas por las experiencias del pasado. La corriente humanística llega a influenciar a la música recién entre los siglos XVI y XVII gracias a la invención de la imprenta por el fanatismo pedagógico de los humanistas. Los elegantes rasgos de su música fueron pronto asumidos por los compositores del resto de Europa, la misa se convirtió en un género de grandes proporciones comparable a lo que fueron las sinfonías en el siglo XIX.

Las que se construían sobre un estaban basadas en canciones u otras obras profanas, además del canto gregoriano.

Este hecho refleja una creciente influencia de lo profano durante el renacimiento.

La técnica imitativa había estado en uso desde finales del siglo XIV, pero durante el renacimiento volvió a ser un elemento estructural fundamental en la música.

Los gustos se orientaban gradualmente hacia las fiestas públicas ciudadanas y las cortes en las que toman parte elementos de todas las clases sociales. El hombre ya no encuentra contradicción entre las creencias religiosas y el sentimiento de la belleza, entre el dogma de la fe y los atractivos del arte pagano, tomando fuerza la expresión musical del estilo dramático que se manifestaba en la producción religiosa y profana, vocal e instrumental.

Tres grandes movimientos se desarrollaron paralelamente:

El primero de carácter espectacular, que reúne a todas las artes en el espectáculo escénico renacentista, desde la poesía, pasando por la música y la plástica hasta la mímica.

El segundo estrictamente musical, estudió la constitución de las formas vocales e instrumentales con intervención de solistas.

El tercer movimiento, de naturaleza lírica y dramática, aspiró a la creación de un estilo vocal apropiado a la declamación teatral en un esfuerzo por alcanzar más eficaces medios de expresión.

La influencia borgoñesa declino a mediados del siglo XV. Desde 1450 hasta 1550 los cargos musicales más importantes en Europa fueron cubiertos por compositores nacidos en los territorios de Bélgica, Holanda y las zonas fronterizas francesas, por lo que reciben la denominación de franco-flamencos. Estos músicos solían preferir un sonido homogéneo, en el que todas las voces se combinan en una textura sencilla.

Las técnicas básicas para unificar todas las partes de la misa se habían extendido a todos los compositores y los textos, que no variaban, propiciaban menos posibilidades de variación expresiva. Por estos motivos el motete se convirtió en el vehículo de la experimentación.

Las chansons del siglo XVI tendían a elaborar y a reflejar ingeniosas alusiones al canto de los pajaros, los gritos de los vendedores ambulantes etc.

Las nuevas técnicas para la impresión musical fueron un factor fundamental para el crecimiento de este arte. La primera iniciativa se produjo hacia 1500 en el taller del impresor veneciano Ottaviano dei Petrucci. Sus técnicas pronto se extendieron a Amberes, Nuremberg, París y Roma.

El período comprendido entre los años 1600 y 1750 son, para la historia de la música, una época de estilo homogéneo

d. Música barroca

A finales del siglo XVI, cuando predominaba la polifonía renacentista, en Italia se gestaba un cambio en el sonido y en la estructura musical. Muchos compositores, con el deseo de alejarse del estilo polifónico franco-flamenco, deseaban reproducir la música de la Grecia clásica

La música del Barroco fue considerada confusa, llena de disonancias, de dificultad melódica, poco natural y desigual, nace en Italia, como una fuerza de estilos nacionalistas.

Si el arte barroco representó al hombre, la música barroca representa los afectos y sentimientos de éste, aunque su concepción todavía es como miembro de un todo, no como individuo.

El Barroco cultiva el lujo y el esplendor, gusta de la abundancia y lo extremado y amplía las fronteras de la realidad gracias a sus fantasías, a diferencia del Renacimiento, no tuvo una orientación hacia la antigüedad clásica sino que poseyó un impulso vital propio.

La música del Barroco tomó el simbolismo renacentista para reconstruirlo, creando de tal modo la música poética.

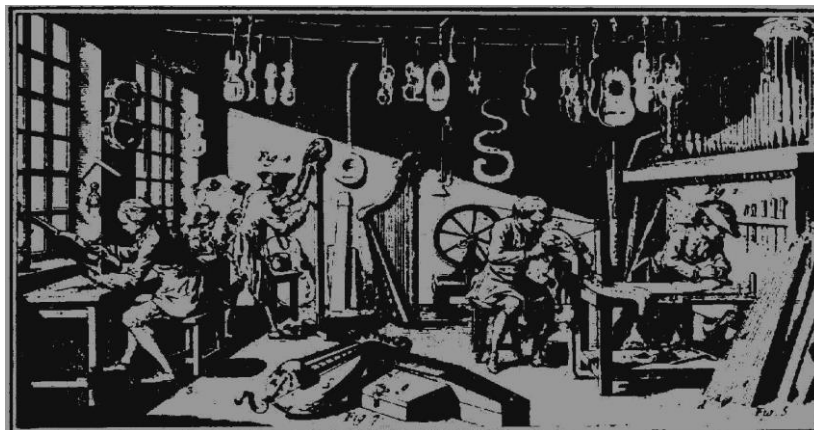
La ópera es el principal género barroco que se creó, nació alrededor del siglo XVII, en Florencia, siendo una combinación de géneros anteriores.

Los aristócratas dieron cabida en las inmensas salas de sus palacios a los espectáculos teatrales, a la música sacra y profana contribuyendo así a la transformación de la tragedia musical en ópera.

Este género cobró popularidad en 1637 con la aparición del Teatro S. Cassiano, el primer teatro de ópera público.

La distribución que caracterizó a estos teatros fue: el escenario como prolongación de la sala; el patio de butacas quedaba libre, sin asientos para permitir la celebración de torneos y desfiles; los palcos eran alquilados por la aristocracia y la burguesía acomodaba y el foso orquestal permaneció largo tiempo sin hundirse.

En Francia la música se aproximó a las demás artes, particularmente a la poesía, debido a la tendencia que tenía a asociarse a una imagen o a un fenómeno, a la necesidad de revestirse de un contenido y de una esencia evocadora. En Inglaterra no llegó a ser popular ya que no adquirió un carácter nacional, pero esto no significó que no halla sido cultivada junto con las demás artes. En Alemania, la ópera apareció con el transplante de la ópera francesa y florentina, limitándose a la imitación de la ópera italiana. En España, junto con los autos sacramentales, aparecieron las zarzuelas que adoptaron características de la ópera cantada italiana y de la ópera cómica francesa.



La música instrumental también aumenta su importancia durante el siglo XVII, frecuentemente en la forma de obras contrapuntísticas sin divisiones claras en secciones o movimientos. Recibieron nombres como *ricercare*, fantasía y *fancy*. Un segundo tipo de composición se hacía con secciones contrastantes, normalmente con texturas homófonas y contrapuntísticas. Recibió los nombres de canzona o sonata.

Cabe destacar también la creación del Oratorio como consecuencia de la Contrarreforma Católica, corriente que tuvo en las capillas su centro de reunión en la que se entonaban canciones sacras.

El oratorio pretende conseguir, de acuerdo al gusto barroco, que los efectos de la música lleguen al oyente de manera que se dirija uno emocionalmente hacia él y llegar a conmoverlo.

El control sobre la tonalidad y el énfasis en el estado de ánimo fueron los principales responsables del sentimiento de seguridad y destino ineludible en la música de este tiempo.

Junto con el oratorio se desarrolla en el siglo XVII la cantata de iglesia, fruto del culto protestante influido por el arte italiano. Introducida en la liturgia reformada la costumbre de hacer cantar un coral antes y después del sermón, toma una vital importancia, alcanzando su más alta expresión con Johann Sebastian Bach.

e. Música clásica

Hacia 1720 comienza a desarrollarse un nuevo estilo. Los músicos más jóvenes consideraban el contrapunto barroco demasiado rígido e intelectual; preferían una expresión musical más espontánea.

La reacción contra el estilo barroco adoptó formas diferentes en Francia, Alemania e Italia. En Francia la nueva corriente, llamada rococó o estilo galante, está representada por el compositor François Couperin. En él se destacaba la textura homófona, esto es, una melodía acompañada con acordes. Esta melodía se ornamentaba con adornos como el trino.

En el norte de Alemania el estilo preclásico se llamó *empfindsamer Stil* (del alemán, “estilo sentimental”). Éste abarca un campo más amplio de contrastes emocionales. Los compositores alemanes escribieron por lo general obras más largas que los franceses y utilizaron varias técnicas puramente musicales para darles unidad. Los alemanes ocupan un importante lugar en el desarrollo de las formas abstractas, como la sonata y en el de los grandes géneros instrumentales, como el concierto, la sonata y la sinfonía.

En Italia el estilo preclásico no supuso una ruptura muy acusada con la música del pasado anterior. La obertura de la ópera italiana, llamada con frecuencia sinfonía, no tenía ninguna conexión temática con la obra a la que introducían. El esquema formal constaba de tres movimientos, el primero y el último rápido, el intermedio lento.

Una vez que los compositores italianos fijaron la idea de escribir una sinfonía instrumental independiente, los alemanes tomaron la idea y la aplicaron con mucho ingenio. Los principales centros musicales de Alemania estaban en Berlín, Mannheim y Viena. Como resultado surgieron diferentes géneros y formas musicales. Se empezó a distinguir entre música de cámara, en la que un instrumento tocaba cada parte, y música sinfónica, en la que cada parte era interpretada por varios instrumentos.

Durante el siglo XVIII se desarrolla el pensamiento de la Ilustración, el hombre alcanza su independencia, mejora su entendimiento de la vida y su capacidad de juicio crítico.

El periodo barroco, mediante la Ilustración, dio paso al Clasicismo, término utilizado después de la muerte de Beethoven, cuyos ideales son: la perfección de la forma, el profundo contenido humanista, el ideal de belleza, lo ejemplar, lo verdadero, lo bello, la proporción y la armonía, teniendo como fin lo sencillo y comprensible.

Clásico es el ideal de una música sin finalidad alguna, por encima de cualquier función. La música es considerada tanto una ciencia como un arte regido por leyes que puede ser analizado mediante teorías racionalistas.

Los focos culturales se trasladaron de palacios e iglesias a casas privadas, salones y cafés, creando una nueva cultura burguesa. A partir del clasicismo se separa la música de cámara de la música sinfónica de coro y orquesta, estas toman su nombre del lugar de interpretación, los salones de la corte. Dentro de la música de cámara con piano, ocupa un lugar destacado el trío con piano para violín y el cuarteto con piano. La música de cámara para instrumentos de cuerda es una de las creaciones más genuinas del Clasicismo.

El apogeo de la música del siglo XVIII, conocido como estilo clásico o clasicismo, se produjo a finales del siglo con la música de un grupo de

compositores que formaron la escuela de Viena. Los más importantes fueron Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven, cuyo aporte se dio en el campo de las expresiones religiosas, basando su forma musical en sí misma, independizándola de la finalidad del argumento puesto en ella.

La ópera del siglo XVIII experimentó también muchos cambios. En Italia, donde había nacido, había perdido mucho de su carácter originario de drama con música. En vez de esto, había llegado a ser un conjunto de arias escritas para el lucimiento de las habilidades de los cantantes. Varios compositores europeos utilizaron las intervenciones corales y dieron variedad a las formas y estilos de las arias. Con las obras de Mozart la ópera de este periodo alcanzó su grado más alto de perfección. En ellas tanto los aspectos vocales como los instrumentales contribuyen a delinear la caracterización de los personajes. En cuanto a España en el siglo XVIII conviene recordar al valenciano Vicente Martín y Soler, y, al padre Antonio Soler, autor de casi 80 sonatas para clave y, para muchos, el músico hispano más importante del siglo.

La Ilustración y el Clasicismo se convirtieron de esta manera en los movimientos de la Edad Moderna que originaron la transición a la Edad Contemporánea.

f. Música romántica

El Romanticismo recibe como herencia las tradiciones más antiguas, todas las experiencias sociales, filosóficas y artísticas que convergen en el siglo XIX.

Es en este siglo, que la palabra y la música vuelca toda su carga poética en la música instrumental, trascendiendo mediante la inmortalidad del sonido. Siendo la poesía considerada como la expresión de lo más profundo manifestada a través de la música sin la necesidad de palabras.

La ópera italiana expreso ideas de libertad. A comienzos del siglo XIX esta empieza a cobrar un nuevo esplendor teniendo como sus máximos representantes a Spontini, quien participó en la suave transición de los sólidos moldes del clasicismo al Romanticismo.

Los compositores románticos se inspiraron a menudo en fuentes literarias y pictóricas. Cultivaron por ello la música programática (música que expresa alguna idea extramusical en lugar de seguir un plan formal exclusivamente musical), en especial con el poema sinfónico.

Los compositores más innovadores pronto sintieron que era esencial coordinar todos estos elementos en su música, así como mantener un esquema formal claro. Valoraron el carácter impulsivo y la originalidad.

Los compositores del siglo XIX comenzaron a mostrar una visión romántica del arte musical opuesta a la clásica.

En todos los géneros musicales se valora mucho la unidad de expresión. Dio lugar a gran variedad de estilos de composición tanto como al encumbramiento de los instrumentistas virtuosos y de los directores. El francés Hector Berlioz y el húngaro Franz Liszt destacaron en este género y de los virtuosos el violinista italiano Niccolò Paganini.

Los objetivos estéticos del romanticismo se extendieron especialmente en Alemania y la Europa central, en Alemania, cae la tentativa de Mozart de crear una corriente artística nacional alemana, , siendo las obras instrumentales de Franz Schubert y las obras para piano y ópera de Carl Maria von Weber la temprana manifestación de este desarrollo estilístico. Beethoven, apoyado en las nuevas fuerzas del Romanticismo, se le presenta la posibilidad de realizar este antiguo sueño. Sin embargo, únicamente Weber, es quien inspirándose en la canción y leyendas populares alemanas, logra realizarlo, siendo su obra la que contribuyó a definir los caracteres específicos de la ópera nacional alemana como la expresión de fuerza que alcanza y la importancia que da al elemento vocal.

En Italia como en Francia, no se quería una doctrina o una preocupación intelectual generadora de corrientes artísticas sino que fuesen manifestaciones naturales y espontáneas. En Italia Gioacchino Rossini, Gaetano Donizetti y Vincenzo Bellini continuaron la tradición del bel canto.

En París, debido a los acontecimientos políticos que la revolución dejó, convergen los más grandes músicos del periodo romántico europeo, debido a esto es que la ópera francesa tuvo un lugar céntrico en Europa del siglo XIX, la música de gran elocuencia y una dramaturgia.

Posteriormente la ópera que sería el género más representativo del siglo XIX, en la que todas las artes se combinan para producir grandes espectáculos, situaciones con fuerte carga emocional y escenas con grandes posibilidades para el canto virtuosístico, con temas procedentes de la literatura y que tuvo como máximo representante a Giuseppe Verdi quien moderó el bel canto para hacer hincapié en los valores dramáticos propios de las relaciones humanas. Giacomo Puccini retrató el amor y las emociones violentas. En Alemania, Richard Wagner creó un estilo operístico llamado drama musical en el que todos los aspectos de la obra contribuyen al propósito dramático o filosófico central. Wagner se interesó más por lo legendario y mitológico. Su estilo se caracteriza por la utilización de cortos fragmentos melódicos y armónicos llamados leitmotifs para representar a ciertos personajes, objetos o conceptos. Estos fragmentos se repiten vocal e instrumentalmente siempre que los

elementos representados aparecen en la escena o el pensamiento de los personajes.

el compositor italiano de ópera más significativo del siglo XIX. Su música adquirió Inspiración de los contenidos humanos de los textos y sus matices psicológicos, los son reflejados a través de la alta calidad de la melodía.

La opera se dividió en: Grand Opera, la Opera Comique, el Drame Lyrique y la Opereta. La tendencia a la obra de arte completa permitió disolver los límites entre los tres primeros géneros, mientras que la Opereta tuvo una existencia autónoma. Sin embargo la Gran Opera, con Gasparo Spontini y Giacomo Meyerbeer tuvo como lugar de representación al famoso teatro La Gran Opera de París y fue la más notable. Los temas fueron tomados de la Edad Media en adelante y su forma de representación fue también romántica: colorista, mágica, popular y nacionalista. Otro francés, Jacques Offenbach, desarrolló la ópera cómica.

El Drama Lyrique apareció como un nuevo tipo de ópera, que trata temas serios, que a diferencia de la Gran Opera, plasma conflictos más íntimos y dotados de sentimientos.

Durante el siglo XIX la tradición de música abstracta, se mantuvo en la música instrumental. Schubert, Schumann, Brahms, Felix Mendelssohn y Anton Bruckner destacaron en este sentido. El compositor ruso Piotr Ilich Chaikovski escribió música sinfónica y de cámara, óperas y música programática. Frédéric Chopin creó música pianística sin programa, pero con libre configuración formal.

La poesía de los siglos XVIII y XIX formó la base del arte de la canción, en el que el compositor retrata con música las representaciones y caracteres de los textos. Franz Schubert, Robert Schumann, Johannes Brahms, Hugo Wolf y, a finales del siglo, Richard Strauss, fueron los más destacados compositores de canciones alemanas (género conocido como lied).

Los rasgos idiomáticos de la música folclórica se difundieron, especialmente en los compositores rusos, checos, noruegos y españoles. Entre ellos destacan los rusos Mijaíl Glinka, Modest Músorgski y Nicolái Rimski-Kórsakov, los checos Antonín Dvorák y Bedrich Smetana y el noruego Edvard Grieg.

El arte musical ruso no tiene tradiciones musicales muy antiguas, sin embargo se distinguió por ser uno de los pueblos con una de las almas musicales más ricas del mundo. La ópera nacional rusa comienza en los primeros decenios del siglo XIX mediante la valorización escénica de repertorios provenientes de la etnofonía local como son las expresiones folclóricas y religiosas.

Con la llegada del nuevo siglo, surge la nueva música, denominación con la que se conoce a la música contemporánea, aquella que expresa la modernidad, la vanguardia. La ruptura con la tradición histórica fue radical, al punto de llegar al abandono total del concepto tradicional de música. Es en este siglo que se cultiva una variedad de estilos dentro de la música mayor a la existente en otro periodo. Esta variedad contribuyó a la conservación del patrimonio musical, al contacto musical con otras culturas y principalmente a la posibilidad de conservar y reproducir la música mediante los discos y cintas. Los recursos adoptados de la música folclórica, junto con otros descubiertos al comienzo del siglo XX, reintrodujeron en la música antiguos conceptos armónicos y rítmicos. Con la desintegración de la tonalidad la unidad de una obra dependía en menor medida del movimiento armónico y más del aumento y la disminución de la intensidad y densidad del sonido. El uso del color del sonido como elemento estructural en la música fue una de las características del impresionismo francés representado por Claude Debussy y Maurice Ravel.

A diferencia de tiempos anteriores, en las que los conceptos definían el carácter y las tendencias de la época, el siglo XX se libera de esta clasificación general.

g. Música contemporánea moderna

La música contemporánea forma parte de la esencia de su época, reflejando las características de su tiempo en una búsqueda de autenticidad. Las características de esta música son la variedad estilística y la disonancia, reflejando la ausencia de una versión única del mundo y la pérdida de la armonía entre el hombre y la naturaleza.

A finales del siglo XIX inicios del siglo XX Varios estilos que han desempeñado un importante papel durante el siglo tienen nombres que se refieren a sus características armónicas y como anticipo de la llegada de la modernidad aparecen:

El neoclasicismo, que apareció como reacción al romanticismo tardío supone un retorno a la concepción clásica según la cual todos los elementos en una composición deben contribuir a la claridad de la estructura formal. El neoclasicismo avivado con la aplicación generosa del cromatismo y de las formas del barroco y del clasicismo. Los músicos más destacados de esta tendencia fueron Ígor Stravinski, Paul Hindemith, Serguéi Prokófiev y Dmitri Shostakóvich.

El impresionismo, que fue una tendencia esencialmente francesa caracterizada por su fuerza expresiva, gran sonoridad y amplia repercusión. El expresionismo, que fue una tendencia

predominantemente alemana apoyada en la expresión del alma del ser humano, rebasando las barreras puramente estéticas.

El futurismo, que estaba definida por la inclusión de ruidos, de la técnica y de la industria de la música.

La música del siglo XX presenta tendencias muy diversas. Las situaciones y acontecimientos de esta época alimentan constantemente el contenido de la música, es así como el futurismo intentó traducir en musical los ruidos industriales.

Luego de un periodo durante el cual las Guerras Mundiales silenciaron el mundo, aparecen nuevas tendencias musicales. En la primera década, sobre todo como consecuencia del extremado cromatismo, algunos compositores escribieron en la atonalidad, o la completa ausencia de tonalidad central. El músico atonal más importante de esta época fue el austriaco Arnold Schönberg.

Schönberg ideó el sistema dodecafónico. En el mismo, los doce sonidos en que se divide la escala se colocaban en una serie siguiendo un orden escogido por el compositor. Schönberg pretendía impedir la vuelta a los modelos tonales en parte para organizar grandes espacios de música atonal con una metodología sistematizada. Al principio fueron sus alumnos Alban Berg y Anton von Webern los únicos que adoptaron su técnica. Sin embargo, después de treinta o cuarenta años desde su aparición, la mayoría de los compositores del siglo XX han utilizado este sistema.

A comienzos de 1948 el ingeniero francés Pierre Schaeffer y algunos compositores de París comenzaron a grabar sonidos de la calle para combinarlos. Al resultado lo llamaron música concreta porque tenía sonidos de la vida diaria y sonidos abstractos y artificiales producidos por instrumentos musicales. La música concreta marcó el comienzo de la música electrónica. En ella los equipos electrónicos, incluyendo los ordenadores o computadoras, se utilizan como generadores de sonidos para modificarlos y para combinarlos. A finales de la década de los sesenta numerosos estudios en todo el mundo habían sido dotados de equipos electrónicos para uso de los compositores.

Otras dos innovaciones de la música del siglo XX son el serialismo y la música aleatoria. El serialismo se basa en el sistema dodecafónico. Entre los compositores que utilizaron este sistema destacan Olivier Messiaen y su alumno Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Ernst Krenek y Milton Babbitt.

La música aleatoria abandona algunas características de la música de azar. El papel del azar puede tomar diferentes formas. Asimismo, en vez de utilizar la notación musical tradicional, el compositor prepararía un croquis de líneas y figuras y debería ser el intérprete el que ideara

combinaciones de sonidos que pudieran equivaler a los dibujos, cabe citar a John Cage, Earle Brown, el argentino Alberto Ginastera y Iannis Xenakis. La mayoría de los compositores de la segunda mitad de siglo han compuesto música con los sistemas seriales, electrónicos y aleatorios.

La ópera no obstante, conserva tal atractivo que casi todos los compositores han escrito al menos una. Entre aquellos que han obtenido más éxito destacan Richard Strauss, Hans Werner Henze y Benjamin Britten. Otros estilos armónicos son la politonalidad o uso simultáneo de más de una tonalidad en una obra.

La música de ballet, anteriormente desdeñada por la mayoría de los mejores compositores excepto Tchaikowski, comenzó a recibir la atención de muchos creadores, especialmente Prokofiev, Bartók, Ravel y Stravinski. El compositor húngaro Béla Bartók basó mucho de su estilo armónico en los modos de la antigua música popular húngara. La música microtonal representada por el escritor checo Alois Hába, se basa también en una concepción armónica. En ésta, la octava se divide en más de los doce sonidos normales. Esto significa que algunas notas, llamadas microtonos, suenan un poco más agudos o graves cuando se comparan con los sonidos de la escala normal. Experimentos de este tipo son frecuentes en varias latitudes e incluyen en Latinoamérica el ejemplo del mexicano Julián Carrillo.

En España el siglo XX presenta a los ya citados compositores nacionalistas, Ernesto Halffter que formó parte de llamado Grupo de los Ocho. Entre los compositores posteriores que utilizaron elementos de la música popular al español Manuel de Falla. En el caso de Falla, sus compatriotas Isaac Albéniz, Enrique Granados y Joaquín Turina, trataron de crear una escuela nacional de música española.

Extraordinaria popularidad alcanzo Joaquín Rodrigo, autor del famoso Concierto de Aranjuez.

Aunque la música en el siglo XX parece abarcar una desconcertante variedad de procedimientos y enfoques, desde 1950 ha surgido un rasgo común en las obras más vanguardistas: el énfasis en los sonidos, sus cualidades, las texturas y densidades y las duraciones. Por primera vez en la historia de la música occidental este elemento ha comenzado a destacar sobre todos los demás, incluyendo la melodía, ausente hoy, y la armonía, que puede ser tratada como un componente más en una serie de sonidos complejos.

Los antiguos principios de formulación estética de la música son parcialmente desmentidos de una manera radical, la música no necesariamente debe ser bella armoniosa, sino sobre todo propósito a la finalidad de la música no es el generar placer sino la conmoción en el ser humano.

La postura frente a los conceptos de música y obra de arte musical cambiaron; modernidad no se ata a reglas objetivas e intemporales, reflejando también la actualidad; vanguardia, es concebida como un movimiento progresista que se enfrenta a toda clase de rigidez, se abre a atrevidas innovaciones como la música electrónica y el teatro musical experimental; y la indeterminación la cual renuncia al antiguo carácter formal de la obra a favor de una enorme espontaneidad, utilizando el azar y la simultaneidad para ampliar la obra.

En el siglo XX se ha acentuado la tendencia a encumbrar la individualidad y la expresión personal que aparece en el romanticismo. La velocidad de las comunicaciones hace posible que los oyentes puedan juzgar las novedades más rápidamente que nunca. El resultado de todo esto es que se valora más que nunca la originalidad y que la diversidad y el cambio rápido se han convertido en un rasgo distintivo de la música del siglo XX.

II. El teatro

a. El teatro griego

Los primeros datos documentados de literatura dramática son del siglo VI a.C., y la primera obra crítica sobre la literatura y el teatro la Poética (330 a.C.) de Aristóteles. Aristóteles sostenía que la tragedia griega se desarrolló a partir del ditirambo, himnos corales en honor del dios Dioniso que no solamente lo alababan sino que a menudo contaban una historia. Pero el aparente desarrollo espontáneo del drama trágico muy elaborado y sin precedentes es difícil de explicar.

La tragedia griega floreció en el siglo V a.C. con autores como Esquilo, Sófocles y Eurípides. Las obras son solemnes, escritas en verso, y estructuradas en escenas (episodios) entre personajes (nunca hay más de tres personajes hablando en una escena) e intervenciones del coro en forma de canción (odas).

Las obras se representaban en festivales en honor de Dioniso; estos festivales incluían el Gran Dionisiaco de Atenas, en primavera; el Dionisiaco Rural, en invierno; y la Lenaia, también en invierno tras el Rural. Se seleccionaban las obras de tres poetas para su representación. Aparte de tres obras trágicas (una trilogía), cada poeta tenía que presentar una sátira, una farsa, a menudo atrevida parodia sobre los dioses y sus mitos. Después se representaba la comedia, que se desarrolló hacia la mitad del siglo V a.C. Las comedias más antiguas que se conservan son las de Aristófanes. Para el siglo IV a.C. la comedia había sustituido a la tragedia como forma dominante.

Con la expansión de la cultura griega por medio de las conquistas de Alejandro III el Magno, las comedias literarias y basadas en tópicos, así como las tragedias filosóficas pasaron a ser poco apropiadas y dejaron paso a la proliferación de la comedia local llamada nueva.

La forma del recinto teatral griego evolucionó durante dos siglos; es interesante observar que los teatros permanentes de piedra, algunos de los cuales aún hoy sobreviven, no se construyeron hasta el siglo IV a.C.; es decir, tras el periodo clásico. Los teatros al aire libre pueden haber constado de una orquesta, un área circular y plana utilizada para las danzas del coro; detrás un escenario elevado para los actores, y una zona de asientos más o menos semicircular construida aprovechando una colina y en torno a la orquesta. Tenían un aforo de 15.000 a 20.000 espectadores. Con el aumento de la importancia de los actores y la disminución de la del coro, los escenarios se agrandaron y elevaron tomando parte del espacio de la orquesta.

Los actores, todos hombres, iban vestidos con la ropa al uso pero portaban máscaras, que permitían gran visibilidad y ayudaban al espectador a reconocer la característica del personaje. En grandes teatros, los gestos sutiles y las expresiones faciales, de las que tanto dependen los actores modernos, habrían sido inútiles. El movimiento era aparentemente formal y estilizado, y el mayor énfasis se ponía en la voz. La música acompañaba a las danzas. Una antigua producción griega estaba probablemente más cerca de la ópera que del teatro moderno.

b. El teatro romano

Con la expansión de la República de Roma en el siglo IV a.C., se absorbieron territorios griegos y, naturalmente, el teatro y la arquitectura teatral griegas. El teatro propiamente romano no se desarrolló hasta el siglo III a.C. Aunque la producción teatral se asociara en principio con festivales religiosos, la naturaleza espiritual de estos acontecimientos se perdió pronto; al incrementarse el número de festivales, el teatro se convirtió en un entretenimiento. Por eso, no es de extrañar que la forma más popular fuera la comedia. El gran periodo de creación dramática romano empezó en el siglo II a.C. y estuvo dominado por las comedias de Plauto y Terencio, que eran adaptaciones de la comedia nueva griega. Las obras tenían una intriga de carácter local, aunque las de Terencio también aportaban un valor didáctico. La estructura de las piezas era muy dinámica y del gusto del público, y además solían cantarse muchas partes de la obra.

Aunque durante este periodo se representaran tragedias romanas y griegas, se conservan y conocen las de Séneca que fueron escritas para ser recitadas o leídas y no representadas, ya que en el siglo I el interés del público por la tragedia había decaído. Las obras de Séneca estaban basadas en mitos griegos pero tendían a enfatizar los aspectos

sobrenaturales, la violencia sangrienta y la pasión obsesiva más propias del melodrama. El contenido, la forma y los recursos de la producción de Séneca, una estructura en cinco actos que contenía soliloquios y discursos poéticos, ejerció una gran influencia en el renacimiento.

La construcción de los teatros romanos y los griegos se desarrolló tras el fin del periodo clásico. Se debió en buena parte a que los romanos pensaban que podían ofender a un dios al construir un teatro en honor de otro. Solamente existían tres teatros en la ciudad de Roma. El uso del arco permitió la construcción de edificios independientes y prescindir del uso de las colinas para emplazar el área de asientos como los griegos. Como el coro había terminado por ser insignificante, el área destinada a él había sido reducida a un pequeño semicírculo. El gran escenario, entre 24 y 30 metros de ancho, tenía detrás un decorado fijo, el *trons scaenae*: un muro con nichos, arcos y tres puertas adornado con tres pisos de columnas; la mayoría de las comedias romanas se localizan en la calle frente a tres casas. Como en el caso de los griegos el decorado era mínimo y sugerente.

Alrededor del final del siglo II d.C., el teatro literario había entrado en declive y fue sustituido por otros espectáculos y entretenimientos más populares. Incluso las luchas de gladiadores se organizaban de forma teatral, con una trama superficial, vestuario y decorados. La iglesia cristiana emergente atacó el teatro romano, en parte porque los actores y actrices tenían fama de comportamientos libertinos, y en parte porque los mimos satirizaban con frecuencia a los cristianos. Estos ataques contribuyeron al declive del teatro así como a considerar a las gentes del teatro y sus actores como inmorales. Con la caída del Imperio romano en el 476 d.C., el teatro clásico decayó en occidente; la actividad teatral no resurgió hasta 500 años más tarde. Sólo los artistas populares, conocidos como juglares y trovadores en el mundo medieval, sobrevivieron y proporcionaron un nexo de continuidad.

c. El teatro en la edad media

En el siglo XIV, el teatro se emancipó del drama litúrgico para representarse fuera de las iglesias especialmente en la fiesta del Corpus Christi y evolucionó en ciclos que podían contar con hasta 40 dramas. Algunos estudiosos creen que, aunque similares a los dramas litúrgicos, los ciclos surgieron de forma independiente. Eran producidos por toda una comunidad cada cuatro o cinco años. Las representaciones podían durar de dos días a un mes. De la producción de cada obra se encargaba un gremio que intentaba que el tema tuviera que ver con su ocupación laboral; así los trabajadores de los astilleros podían, por ejemplo, escenificar una obra sobre Noé.

Como los intérpretes eran con frecuencia aficionados y analfabetos, las obras se escribían en forma de copla de fácil memorización; no se

conocen los nombres de los dramaturgos. Fiel a la visión medieval del mundo, la precisión histórica no importaba y la lógica causa-efecto tampoco se respetaba. La puesta en escena empleaba un realismo selectivo. Las obras estaban llenas de anacronismos, de referencias locales y tópicas; se pensaba poco en la realidad del tiempo y la distancia. El vestuario y el attrezzo eran los propios de la vida de la época. Lo que se pudiera retratar de modo realista se llevaba a escena con la mayor autenticidad posible —se han documentado numerosos ejemplos de actores que casi fallecían al representar crucifixiones excesivamente realistas o de otros que al figurar de demonios sufrían gravísimas quemaduras—. Otro ejemplo documentado es la utilización de un trapo rojo para separar en dos partes un escenario que representa al mar Rojo. Después de rasgarlo se lanzaba sobre los supuestos egipcios para sugerir que eran engullidos por el mar. Al público no le molestaba la mezcla de lo real y lo simbólico. Siempre que se podía se utilizaban efectos tanto populares como espectaculares, así la boca del infierno se convertía en un gran despliegue mecánico y pirotécnico. A pesar de su contenido religioso, eran en gran parte considerados una forma de entretenimiento.

Se empleaban tres formas básicas de puesta en escena. La más común en Inglaterra y España fueron las carrozas. Lo que antes fue la mansión se convirtió en un escenario móvil, más o menos como la carroza de una cabalgata moderna, que se movía de una parte a otra de la ciudad. Los espectadores se congregaban a su alrededor en cada parada; los actores interpretaban sobre el carro y sobre la platea construida a tal efecto en la calle o sobre alguna plataforma anexa. En España se utilizaba este método con pequeñas variantes. En Francia, se empleaban escenarios simultáneos, se erigían varias mansiones una al lado de la otra, y se levantaba una plataforma frente al público allí reunido.

d. Teatro italiano del Renacimiento

La Reforma protestante puso fin al teatro religioso a mediados del siglo XVI, y un nuevo y dinámico teatro profano tomó su lugar. Aunque los autos y los ciclos con su simplicidad parezcan estar muy lejos de los dramas de Shakespeare y Moliere, los temas de la baja edad media sobre la lucha de la humanidad y las adversidades, el giro hacia temas más laicos y preocupaciones más temporales y la reaparición de lo cómico y lo grotesco contribuyeron a la nueva forma de hacer teatro. Además, el uso de actores profesionales en las obras fue sustituyendo poco a poco a los entusiastas aficionados.

El renacimiento empezó en diferentes momentos dependiendo del lugar de Europa y no fue nunca un cambio repentino sino un lento proceso de evolución en las ideas y valores de la época. En el teatro, el renacimiento supuso un intento de recrear el drama clásico. Como los métodos de producción y representación clásicos no se comprendían perfectamente, y

al haber sido injertados en la práctica y las tecnologías del momento las ideas clásicas, el teatro del renacimiento tomó una forma totalmente nueva con algunos visos de clasicismo. Esta fórmula se conoce generalmente como neoclasicismo.

e. Teatro inglés Isabelino

El teatro renacentista inglés se desarrolló durante el reinado de Isabel I a finales del siglo XVI. En aquel tiempo, se escribían tragedias academicistas de carácter neoclásico que se representaban en las universidades; sin embargo la mayoría de los poetas isabelinos tendían a ignorar el neoclasicismo o, en el mejor de los casos, lo usaban de forma selectiva. A diferencia del teatro continental —creado con el objetivo de ser presentado ante un público de elite— el teatro inglés se basó en formas populares, un teatro medieval vital, y en las exigencias del público en general. Bajo la influencia del clima de cambio político y económico en la Inglaterra del momento, así como de una evolución de la lengua, dramaturgos como Thomas Kyd y Christopher Marlowe dieron lugar al nacimiento de un teatro dinámico, épico y sin cortapisas que culminó en el variado y complejo trabajo del más grande genio del teatro inglés, William Shakespeare.

Las obras seguían una estructura clásica en cuanto se refiere a actos y escenas, se empleaba el verso (aunque a menudo se intercalara la prosa), se recogían recursos escénicos de Séneca, Plauto y la *commedia dell'arte*; se mezclaban tragedia, comedia y pastoral; se combinaban diversas tramas; las obras extendían su acción a través de grandes márgenes de tiempo y espacio; convivían personajes de la realeza con los de las clases bajas; se incorporaba música, danza y espectáculo; se mostraba violencia, batallas y especialmente sangre. Los temas de la tragedia solían ser históricos más que míticos, y la historia era utilizada para comentar cuestiones del momento contemporáneo. Dramaturgos ingleses posteriores a esta época, en especial Ben Jonson, observaron de forma más estricta los preceptos neoclásicos.

Las obras se representaban durante los meses más cálidos en teatros circulares y al aire libre. El escenario era una plataforma que invadía parcialmente el equivalente al actual patio de butacas, por entonces un área para estar de pie destinada a las clases bajas. En los meses más fríos, las obras se montaban en teatros privados para un público de elite. El estilo de interpretación en los principios del teatro isabelino era exagerado y heroico como las obras mismas pero, ya en tiempos de Shakespeare, actores como Richard Burbage habían empezado a modificar su trabajo hacia un estilo más natural y menos contenido, tal y como se refleja en el famoso discurso a los intérpretes en la obra de Shakespeare *Hamlet*. El decorado era mínimo, y constaba de algunos accesorios o paneles. Las localizaciones eran sugeridas, y por tanto quizá

cobraban más vida en la propia mente de los espectadores por la poesía de las obras.

Tras la muerte de la reina Isabel, el teatro, como reflejo del clima político y social cambiante, se volvió más oscuro y siniestro, mientras que la comedia, especialmente las de Jonson, se tornó más cínica. Asimismo, también se desarrolló un elaborado teatro de corte, la mascarada. Parecida a los intermezzi italianos y los ballets franceses, las mascaradas presentaban historias alegóricas —con frecuencia eran tributos a la realeza— con música y danza. Jonson fue el principal escritor de este tipo de espectáculos, y el arquitecto Inigo Jones diseñaba el escenario y la maquinaria con un estilo fantástico e italianizante.

En 1642 estalló la guerra civil y el Parlamento, bajo el control de los puritanos, cerró los teatros hasta 1660. Durante ese periodo, la mayoría de los edificios teatrales fueron destruidos, y con ellos gran parte de los testimonios del teatro inglés del renacimiento.

Cuando se volvieron a producir obras de teatro tras la restauración, se atendió a un pequeño grupo de elite. Fueron construidos pocos teatros nuevos basados en modelos italianos o franceses. La plataforma isabelina fue conservada pero se combinó con los decorados y los cambios de perspectiva italianos. Se permitió la entrada sobre el escenario a las mujeres por primera vez desde la edad media. Las obras observaban de forma relajada las normas neoclásicas. Aunque las obras de este periodo puedan parecer para el público actual académico y rígido, las comedias de costumbres ingeniosas, sofisticadas y con clara carga sexual, en particular las de William Congreve, todavía gustan a muchos espectadores.

f. Teatro siglo XVIII

El teatro del siglo XVIII era, básicamente, y en gran parte de Europa, un teatro de actores. Estaba dominado por intérpretes para quienes se escribían obras ajustadas a su estilo; a menudo estos actores adaptaban clásicos para complacer sus gustos y adecuar las obras a sus características. Las obras de Shakespeare, en especial, eran alteradas hasta no poder ser reconocidas no sólo para complacer a los actores sino, también, para ajustarse a los ideales neoclásicos. A *Rey Lear* y *Romeo y Julieta*, por ejemplo, se les cambiaron los finales trágicos por unos felices, anulando por lo tanto la intencionalidad del autor.

Sin embargo, también se produjo una reacción contra el neoclasicismo y un creciente gusto por lo sentimental; esto se debió en gran parte a la aparición de una pujante clase media. Dramaturgos como el alemán Gotthold Ephraim Lessing, el francés Pierre de Marivaux, George Lillo y Richard Steele en Inglaterra, escribieron obras sobre la clase media y baja, en situaciones realistas pero simplistas, en las que el bien triunfaba

de forma invariable. Este tipo de obras se conocía bajo los nombres de drama doméstico o drama sentimental. En España seguía pertinazmente viva la tradición del teatro del siglo de oro, sobre todo la de Calderón de la Barca pero ya exenta de los valores de sus creadores y primando todo lo truculento y artificioso. La tragedia del modelo francés de Racine no se produjo. Pero en cambio se desarrolló un teatro de tipo popular que resaltaba los aspectos castizos, por lo general de Madrid, de los plebeyos. Está analizado como una reacción al despotismo ilustrado, al que se sumó tanto la aristocracia como el pueblo en general.

El pintor Francisco de Goya retrató este ambiente en el que las fiestas de barriada, los tonadilleros y toreros sustituyen las fiestas en salones palaciegos y conciertos y óperas. Leandro Fernández de Moratín reacciona contra estos extremos y en sus obras realiza una crítica a la sociedad, al estilo de Moliere, preocupándose por la puesta en escena de las obras, decorados y realismo. El contrapunto sainetesco y popular lo supuso Ramón de la Cruz.

g. Teatro siglo XIX

A lo largo del siglo XVIII ciertas ideas filosóficas fueron tomando forma y finalmente acabaron fusionándose y cuajando a principios del siglo XIX, en un movimiento llamado romanticismo.

En su forma más pura, el romanticismo proponía en el plano espiritual, que la humanidad debía trascender las limitaciones del mundo físico y el cuerpo alcanzar la verdad ideal. La temática se extraía de la naturaleza y del hombre natural. Quizá uno de los mejores ejemplos de teatro romántico sea Fausto (Parte I, 1808; Parte II, 1832) del dramaturgo alemán Johann Wolfgang von Goethe.

Los románticos se centraron más en el sentimiento que en la razón, sacaron sus ejemplos del estudio del mundo real más que del ideal, y glorificaron la idea de artista como genio loco liberado de las reglas. Así, el romanticismo dio lugar a una amplia literatura y producción dramáticas que con frecuencia ignoraba cualquier tipo de disciplina, y que también solía sustituir la manipulación emocional por ideas esenciales.

El romanticismo apareció en primer lugar en Alemania, un país con poco teatro antes del siglo XVIII aparte de rústicas farsas. Alrededor de 1820, el romanticismo dominaba el teatro en la mayor parte de Europa. Muchas de las ideas y prácticas del romanticismo eran ya evidentes en un movimiento de finales del siglo XVIII llamado Sturm und Drang, liderado por Goethe y el dramaturgo Friedrich von Schiller. Estas obras no tenían un estilo en particular, pero si eran emocionales en extremo y, en su experimento formal, abonaron el terreno para el rechazo del neoclasicismo.

Las obras del dramaturgo francés René Charles Guilbert de Pixérécourt abrieron el camino para el romanticismo francés, que previamente sólo tenía un punto de referencia en el estilo interpretativo de Francois Joseph Talma en las primeras décadas de siglo XIX. *Hernani* (1830) de Víctor Hugo es considerada la primera obra romántica francesa.

El teatro romántico español buscó la inspiración en los temas medievales y presenta a un héroe individual dominado por las pasiones virtuosas o viciosas. Se recuperan las formas y estructuras del teatro del siglo de oro pero con una maquinaria escénica y efectos escenográficos suntuosos y aparatosos. La voz engolada y el verso rotundo triunfa en el teatro romántico español. Su gran figura es José Zorrilla el autor de *Don Juan Tenorio*. El tema del burlador es retomado con gran libertad por Zorrilla y en su entusiasmo romántico hace que sea el amor quien redima al seductor. La fuerza y encanto de este personaje y obra ha conseguido que nunca haya dejado de representarse en algún teatro español. Pero el que tuvo un gran éxito en su época y se le considera el introductor del romanticismo en España es el duque de Rivas, autor de *menor valía*, pero al que se le debe la obra *Don Álvaro o la fuerza del sino* sobre la que años después Giuseppe Verdi compuso su ópera *La forza del destino*. La aparatosidad escénica de *Don Álvaro* era tan grande que en la escena final en medio de una tormenta se producen cuatro muertes violentas mientras unos monjes cantan el *Miserere* de fondo.

h. Teatro siglo XX

Desde el renacimiento en adelante, el teatro parece haberse esforzado en pos de un realismo total, o al menos en la ilusión de la realidad. Una vez alcanzado ese objetivo a finales del siglo XIX, una reacción antirrealista en diversos niveles irrumpió en el mundo de la escena.

Aunque el realismo puro dejó de dominar la escena popular después de la I Guerra Mundial, el teatro realista continuó vivo en el ámbito comercial, sobre todo en Estados Unidos. Sin embargo el objetivo parecía ser el realismo psicológico, y se emplearon para este fin recursos dramáticos y escénicos no realistas. Las obras de Arthur Miller y Tennessee Williams utilizaban, por ejemplo, escenas basadas en la memoria, secuencias sobre sueños, personajes puramente simbólicos, proyecciones y otros recursos similares. Incluso los trabajos tardíos de O'Neill —obras claramente realistas como *Largo viaje de un día hacia la noche* (producida en 1956)— incorporan diálogos poéticos y un fondo sonoro cuidadosamente orquestado para suavizar el realismo crudo. La escenografía era más sugerente que realista.

El teatro europeo no se hallaba tan mediatizado por el realismo psicológico y su preocupación se centraba más en los juegos de ideas, tal y como evidencian las obras del dramaturgo italiano Luigi Pirandello, los

autores franceses Jean Anouilh y Jean Giraudoux y el belga Michel de Ghelderode.

En Inglaterra, durante los años cincuenta, la obra *Mirando hacia atrás con ira* (1956) de John Osborne, se convirtió en estandarte de la protesta jóvenes airados en el periodo de posguerra; en la década de 1970, una trilogía sobre Vietnam del autor estadounidense David Rabe, expresaba la ira y la frustración de muchas personas contra esa guerra. Bajo la influencia de Brecht, muchos dramaturgos alemanes escribieron obras documentales que, basadas en hechos reales, exploraban las obligaciones morales de los individuos con ellos mismos y la sociedad. Un ejemplo es la obra *El vicario* (1963), de Rolf Hochhuth, que provocó una gran polémica en su época ya que se acusa al Papa Pío XII de haberse inhibido ante el exterminio de seis millones de judíos en los campos de concentración nazis.

Muchos dramaturgos de 1960 y 1970 —Sam Shepard en Estados Unidos, Peter Handke en Austria, Tom Stoppard en Inglaterra— creaban obras en torno al lenguaje: el lenguaje como juego, el lenguaje como sonido, el lenguaje como barrera, el lenguaje como reflejo de la sociedad. A veces, en sus obras, el diálogo puede leerse como un mero intercambio racional de información. Muchos autores teatrales reflejaron también la frustración de la sociedad frente a un mundo destructivo aparentemente incontrolable.

Entre 1970 y 1990 se produjo un retorno al naturalismo que se hacía eco de un movimiento artístico conocido como fotorrealismo. Ejemplificado por obras como *American Buffalo* (1976) de David Mamet, donde la acción es mínima y el centro de interés se centra en personajes mundanos y en los hechos que los circundan. El lenguaje es fragmentario, como la conversación cotidiana. Los escenarios no se distinguen de la realidad. El énfasis sobre fragmentos de realidad en apariencia sin significado propicia una cualidad de absurdo, semejante a la pesadilla: podemos encontrar características similares en autores como Stephen Poliakoff. Un osado realismo social combinado con un oscuro humor ha sido asimismo muy popular; esta corriente puede observarse en trabajos muy diferentes como los de Alan Ayckbourn, Mike Leigh, Michael Frayn, Alan Bleasdale y Dennis Potter.

Pero lo más destacado de estos años es la consolidación de los grupos teatrales que aparecieron en los años sesenta. El grupo español La Fura dels Baus se inició con espectáculos sorprendentes en los que la música cumplía un papel fundamental ya que no hay texto oral y el espectáculo se monta en grandes espacios sin separación entre actores y público.

III. Acústica

Se puede definir como la rama de la física que estudia los sonidos audibles. La acústica arquitectónica tiene dos campos de acción:

- El diseño de locales de audición, que garantiza que la producción, transmisión y percepción del sonido se de con la mayor claridad y
- El control de ruido, eliminan o aminoran la incidencia de cualquier sonido que pueda interferir en las actividades humanas.

a. Terminología

ACORDE. Conjunto de sonidos simultáneos.

ARMONÍA. Leyes que rigen la formación de los acordes y sus enlaces

ARMÓNICO, SONIDO. Cada uno de los sonidos parciales que constituyen un sonido musical.

ATAQUE DE UN SONIDO. Manera de producir un sonido que afecta el carácter de éste.

ATONALIDAD. Recazo de la tonalidad tradicional o falta de referencia a una tonalidad dominante.

BITONALIDAD. Superposición de dos tonalidades diferentes.

COMPÁS. División de una frase musical en fragmentos de igual duración.

CONTRAPUNTO. Leyes que rigen la superposición de líneas melódicas independientes.

CROMATISMO. Sistema que emplea los doce semitonos en los que puede dividirse la escala diatónica.

DIATÓNICO. Conjunto de sonidos que se inscriben en la octava, dividida en cinco tonos enteros y dos semitonos.

DISONANCIA. Efecto sonoro producido cuando en un acorde los sonidos que lo forman pertenecen a armonías diferentes.

DODECAFONISMO. Métodos de composición basado en una serie de doce tonos que sólo tienen relación entre ellos.

ESCALA. Serie ascendente o descendente de notas que tienen entre si determinadas relaciones numéricas de frecuencia.

INTERVALO. Distancia que separa dos notas musicales.

JUGENDSTIL. Término derivado de la revista alemana Fugend, fundada en 1896. Equivale al inglés modern style, al francés art nouveau, al español modernismo, o, de modo general, a estilo 1900.

MODO. Disposición de los grados de una escala según el esquema fijado por sus intervalos.

ONDAS MARTENOT. Instrumento creado por el músico francés Maurice Martenot, cuyos sonidos son producidos por tubos electrónicos que el intérprete acciona manipulando un condensador variable.

PARÁMETRO MUSICAL. Factor que determina un sonido: duración, frecuencia, intensidad, ataque.

POLIRRITMIA. Superposición de ritmos diferentes.

POLITONALIDAD. Simultaneidad de diferentes tonalidades.

PROGRAMA, MÚSICA DE. Música instrumental que se inspira en elementos ajenos a la música.

RECITATIVO. Estilo de canto que se somete a una prosodia natural.

RUIDO BLANCO. Mezcla indistinta de la totalidad de frecuencias audibles.

SERIE. Principio de coherencia que permite organizar los sonidos de la escala cromática a lo largo de una obra.

TIMBRE. Cualidad del sonido que varía según cada instrumento y cada voz. Color de un sonido.

TONALIDAD. Conjunto de cualidades que llevan a un fragmento musical a referirse constantemente a una tónica, o sea, al primer grado de una determinada escala.

TRAUTONIO O TRAUTÓNÍUM. Instrumento electrónico debido a F. Trautwein, de quien toma el nombre. Produce sonidos controlables transmitidos por un altavoz.

b. Cuadro de valores y formulas

c. Reglamentación

Normatividad acústica en Lima: Ordenanza 015

El 12 de julio de 1988 el concejo metropolitano aprobó la ordenanza para la suspensión de ruidos nocivos y molestos.

Para efectos de la ordenanza se entiende por ruidos:

Ruidos nocivos: producidos en la vía publica, viviendas, establecimientos industriales y/o comerciales y en general cualquier lugar publico o privado, que exceda los siguientes niveles:

Zonificación residencial	80 db.
Zonificación comercial	85 db.
Zonificación industrial	90 db.

Ruidos molestos: producidos en la vía publica, viviendas, establecimientos industriales y/o comerciales y en general cualquier lugar publico o privado, que exceda los siguientes niveles; sin alcanzar los señalados como ruidos nocivos.

	De 7.01 a 22.00 hrs.	De
22.01 a 7.00 hrs.		
Zonificación residencial	60 db.	50 db.
Zonificación comercial	70 db.	60 db.
Zonificación industrial	80 db.	70 db.

GLOSARIO

Aforar: Permitir al público ver el área escénica e impedirle la vista de los espacios del escenario que no debe ver.

Aforar a la italiana: Se impide la vista de los desahogos laterales con las piernas; del fondo, de los telones de fondo, y de la parte superior del escenario, con las bambalinas, al tiempo que se permite la entrada de artistas, la entrada de luz y de escenografía o utilería. Se afora a la italiana con una cámara.

Afore: Conjunto de piezas de tela con las que se afora a la italiana. Cámara.

Área escénica: El espacio del escenario visible para el público. El espacio en que se actúa.

Bambalina: Franja horizontal de tela para aforar la parte superior del escenario.

Bambalinón: Primera bambalina. Generalmente de la misma tela que el telón de boca.

Barra: Más conocida en el teatro como vara, es el tubo del que cuelga la escenografía aérea. Por ejemplo de las varas cuelgan las bambalinas, las piernas y los telones.

Barras Eléctricas: Las que sirven para colgar y conectar en ellas equipos de iluminación escénica.

Barras Libres: Las varas que sobran después de haber destinado un número de ellas para colgar el equipo básico. El equipo básico es fijo o semifijo. En las varas libres se cuelgan las escenografías de las obras.

Boca escena: El plano rectangular que une y separa la sala del escenario.

Caja escénica: El espacio de desahogo superior del escenario. También llamado telar.

Cámara: Conjunto de piernas, bambalinas y telones de fondo que constituyen un decorado o que sirve para aforar.

Cámara acústica: Refuerzos acústicos para conciertos de cámara o sinfónicos. Con torres estacables (apilables) se construyen paredes provisionales y con plafones colgados se construyen el techo.

Cámara negra: Equipo básico que sirve para aforar. Una cámara la constituye un conjunto formado por piernas, bambalinas y telón de fondo. La cámara negra generalmente es de terciopelo o de alguna tela que no refleje la luz.

Camarines: Vestidores para los artistas. Camerinos.

Carras: Carros. Plataformas rodantes para trasladar escenografías completas o secciones de ellas entre el escenario y los desahogos.

Carros para contrapesos: Soporte de los contrapesos que se desplaza verticalmente guiado por guías de cable de acero o por guías T.

Ciclorama: Superficie de tela (Blanca o azul) que simula el horizonte.

Contrapesos: Los contrapesos son utilizados en la mecánica teatral para auxiliar los movimientos verticales de la escenografía aérea siempre que se trate de mecanismos manuales y en algunos motorizados.

Desahogos: Espacios para colocar la escenografía cuando no se está usando en la representación. Cuando son laterales se denominan hombros. Se espera que además de desahogos laterales los haya posterior (al fondo) arriba (el telar) y abajo (en el sótano).

Dimmers: Atenuadores. Reguladores de voltaje que permite bajar o subir la intensidad de la luz.

Escalera de gato: Escalera vertical.

Escalera marina: Escalera vertical.

Escotilla: Trampilla. Escotillón. Apertura en el piso del escenario para distintos objetivos: Acceso o salida de actores, entrada o salida de escenografía, utilería o luz.

Estacable: Apilable.

Estación del Traspunte: Centro de comunicación para la coordinación del espectáculo.

Gasa: Telón semitransparente, de una sola pieza, sin costuras. Dependiendo de la iluminación puede ser transparente u opaco.

Green Room: Sala de usos múltiples para los actores, bailarines o cantantes en donde esperan sus salidas a escena. También tiene otras funciones como ser la sala en donde el director, su asistente o el traspunte revisan el maquillaje y el vestuario.

Guías T: Hay dos sistemas para guiar los carros con los contrapesos: mediante cables de acero o con guías T adosadas a un muro a plomo. El primero solo se usa en cajas escénicas (telares) de poca altura.

Hombros: Desahogos laterales.

Iluminación escénica: La iluminación del área escénica. Por extensión, la iluminación del escenario, sus servicios y la sala.

Línea: Cable de pita o de acero del que cuelgan las varas o barras.

Marquesina: Área que hace las veces de primer vestíbulo en el recorrido del público desde el exterior del teatro hasta la sala. La marquesina generalmente ubicada al frente

del teatro puede estar localizada en los costados o en toda la manzana que ocupe el teatro.

Mecánica teatral: La maquinaria teatral que mueve la escenografía aérea (colgada). Por extensión, toda la maquinaria usada en el escenario (plataformas mecánicas e hidráulicas) (movimientos verticales), carros o carras (movimiento horizontal) y discos giratorios (movimiento circular).

Parrilla: Entrepiso de carga reticulado en el que se colocan las poleas de las que cuelgan los tiros o líneas (cables) que sostienen a las varas (barras o tubos).

Pierna: Pieza vertical de tela colgada. Puede ser parte del decorado o del afore.

Polipasto: Cuando es necesario el desplazamiento de la escenografía entre el escenario y los desahogos laterales el recorrido de los contrapesos se reduce, razón por la cual es necesario usar polipastos que permitan el mismo recorrido en menor distancia.

Polea de Línea: Poleas para un cable que son instaladas en la parrilla.

Polea maestra: Poleas para varios cables que recogen los necesarios para mover una vara.

Proscenio: Espacio entre el escenario y la sala. Espacio frente al telón de boca.

Puente: Galerías técnicas desde las que se opera la maquinaria teatral o se instala el equipo de iluminación. Puede haber puentes de tiros, de iluminación o de carga.

Puente de carga: Puente perpendicular al plano del telón, cercano a las poleas maestras, en donde se contrapesan los carros para balancear el peso de lo que cuelgue de las varas.

Puente de Iluminación: Puentes paralelos al plano del telón en los que se instala equipo de iluminación. Pueden estar en la sala o en el escenario.

Puentes de tiros: Puentes desde los que se opera la maquinaria teatral. Generalmente son aprovechados para instalar iluminación lateral.

Telonería: Vestimenta teatral. Conjunto básico de piezas de afore y elementos de uso recurrente.

Telón de boca: Telón que se usa en la boca escena antes y después de la función y durante los intermedios.

Telón comodín: Telón que se usa a medio escenario.

Telón de fondo: Telón que se usa al fondo del área escénica. Telón de fondo negro si es parte de la cámara negra.

Traspunte: Responsable de coordinar los espectáculos durante las funciones.

Trasto: Bastidor de madera forrado de triplay (plywood) o de tela que se apoya en el piso del escenario.

Vara: Barra (tubo) del que cuelga la escenografía aérea, piezas de afore o equipo de iluminación.

Vara libre: Las varas que sobran después de haber destinado un número de ellas para colgar el equipo básico. El equipo básico es fijo o semifijo. En las varas libres se cuelga la escenografía de las obras.

Vestimenta Teatral: Telonería. Conjunto básico de piezas de tela para el afore de afore. Elementos de uso recurrente.

Utilería: Los objetos que se usan en la escena y que pueden ir desde mobiliario y alfombras hasta un reloj de bolsillo.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- Architectural Acoustics – Principles and design
Madam Mehta, Jim Jonson, Jorge Rocafort – 1999- Prentice Hall
- Architectural Acoustics
M. David Egan – 1998-McGraw-Hill. Inc.
- Concert and Opera Halls – How they sound
Leo Beranek – 1996 – Acoustical Society of America
- The Master Handbook of Acoustics
F.Alton Everest-1994-3rd. Edition-Tab Books
- Acoustics and Noise Control-Handbook for Architects & Builders
Leland k. Irvine and Roy L. Richards-1998-Krieger Publishing Company
- Theatres-Plannig Guidance for Design and Adaptation
Roderick Ham-1987-The Architectural Press: London
- A soprano on her head
Eloise Ristad – 1982 – Real People Press
- Teatri
Bruno Moretti-1936-Ulrico Hoelpi Editore-Milano
- NEUFERT - Arte de Proyectar en Arquitectura –
Editorial Gustavo Gili S.A.
- Las Dimensiones humanas en los espacios interiores-Estándares antropométricos
Julius Panero, Martín Zelnik-1993 Ediciones G. Gili, S.A. de C.V.
- Reglamento de usos de suelos en la costa verde de lima metropolitana 1995 – 2010
- Reglamento nacional de construcciones 99
- Estudios de la seguridad física de los acantilados de la costa verde – 1997 – por Guzmán A., Zavala B., Valenzuela g., 82 Págs.
- Tesis “conservatorio nacional de música” 97-99 Skrabonja, Sillero-URP

REVISTAS

- Arquitectura digital – revista de arquitectura y diseño digital Nro. 8 - abril 2000
- Materiales y métodos – Enciclopedia Peruana de la Construcción Nro. 13 - Junio 1995 - Acústica Arquitectónica

PERIÓDICOS

- El Comercio
- Sección C – Construir 1-12-99
- Sección F – construcción 30-4-97

ENTREVISTAS

- Director de Promoción y Extensión Mtro. Wilfredo Tarazona (teoría musical)
- Mtra. Elsa Pulgar Vidal (pianista)
- Compositor Rafael Junchaya (Sol Armonía)

MANUALES - SEPARATAS

- Erradicando las Barreras Arquitectónicas en el Perú-Guía de trabajo
Arq. Herry McGinnis A.I.A. – APRODDIS
- Manual para proyectar sin barreras arquitectónicas
Arq. Guillermo Cabezas Conde
- Curso de actualización – Consideraciones acústicas para el diseño de locales – 1985
- Estadísticas población estudiantil- Dirección Académica CNM
- Textos académicos curso “Acústica Arquitectónica” 3er. ciclo UNI
- Concurso del Teatro Municipal- Glosario - Noviembre – 2000

INTERNET

- Instituto Nacional de Estadística e Informática
www.inei.org.pe
- Teatro Real de Madrid
www.teatro-real.com
www.auditorionacional.mcu.es
www.hmt.uni-sb.de
www.operabase.com
www.arquitecturadigital.com.ar
- La Ciudad de la Música
http://www.france.diplomatie.fr/label_france/ESPANOL/DOSSIER/PARIS/musique.html
www.cite-musique.fr
<http://www.cite-musique.fr/anglais/index.htm>
- Conservatorio Dramático e Musical Dr. Carlos de Tatuí
<http://www.webgraphic.com.br/cdmcc/>
- Berklee distribución académica
<http://www.berklee.edu/html/sitemap.html>
- Berlín
<http://berlin-philharmonic.com/engl/2orch/b20201c .htm>
http://www.greatbuildings.com/buildings/Berlin_Philharmonic_Hall.html